This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

HILDEBRAND

# DAS PROBLEM DER FORM

MARTIN WAGNER MEMORIAL COLLECTION
books relating to City and Regional Planning

in memory of
MARTIN WAGNER 1885-1957
member of the Faculty of Design from 1938 to 1957, retired in 1950 as Associate Professor of Regional Planning Emeritus

presented to the Library of the Graduate School of Design, Harvard University by Mrs. Martin Wagner and the Martin Wagner Memorial Fund composed of the contributions of his friends and former students

M. Wagner.
W. S. 07/08.

# DAS
# PROBLEM DER FORM

IN DER

# BILDENDEN KUNST

VON

**ADOLF HILDEBRAND**

---

FÜNFTE UNVERÄNDERTE AUFLAGE

---

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1905

Feb. 6 1960

HARVARD UNIVERSITY
The Library of the
Graduate School of Design
Martin Wagner collection
62934

Alle Rechte vorbehalten.

D
70
H
1905

II Form

## Inhalt.


| | | Seite. |
|---|---|---|
| | Vorwort zur dritten Auflage . . . . | 5 |
| | Einleitung . . . . . | 13 |
| I. | Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung . . . . . | 18 |
| II. | Form und Wirkung . . . . . | 29 |
| III. | Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung . . . . . | 42 |
| IV. | Flächen- und Tiefenvorstellung . . | 54 |
| V. | Die Reliefauffassung . . . . . | 73 |
| VI. | Die Form als Funktionsausdruck . . | 93 |
| VII. | Bildhauerei in Stein . . . . . | 117 |

## Vorwort zur dritten Auflage.

*Das Erscheinen einer dritten Auflage gibt mir die erwünschte Gelegenheit, abgesehen von manchen Verbesserungen, ein kurzes Vorwort beizufügen mit dem Zweck, dem Leser den Standpunkt anzuweisen, von dem aus ein richtiges Verständnis der Auseinandersetzungen im Buche erleichtert wird. Dafür schien es mir vorteilhaft, den leitenden Grundgedanken der Ausführungen noch von einer andern Seite zu fassen, als im Buche geschehen ist. Es ist daher dieses Vorwort zugleich ein Nachwort.*

*Plastik und Malerei sind im Gegensatz zur Architektur meistens als imitative Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnung drückt nur das Unterscheidende aus und läßt das Gemeinsame außer Acht.*

*Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturerforschung und die künstlerische Tätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei*

*die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkte aus, den ich im allgemeinen als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur bei Seite lasse. Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formensprache. Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formenwelten leben.*

*Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehn, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitativ bezeichnete*

*stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst.*

*Ueberblicken wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrunde, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemein künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus, wie die Musik; die künstlerische Naturforschung bringt erst allmählich ihren immer reicheren Stoff herbei.*

*Bezeichnend für unsere wissenschaftliche Zeit ist es, daß eine künstlerisch sachliche Arbeit nicht über den imitativen Teil hinausgeht. Das architektonische Gefühl fehlt entweder ganz oder begnügt sich mit einem rein äußerlichen, mehr oder minder geschmackvollen Anordnen. Mein Bestreben in diesem Buche geht dahin, diese architektonische Gestaltung des Kunstwerkes in den Brennpunkt der Betrachtung zu rücken und die Probleme, welche die Form nach*

*müssen in unserm räumlichen Auffassungsvermögen begründet sein. Die künstlerische Gestaltung ist nichts als eine Weiterbildung dieses Auffassungsvermögens, dessen Keim schon in der Fähigkeit liegt, überhaupt räumlich auffassen zu können, in der Fähigkeit, zu tasten und zu sehen. Diese zweifache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Durch diese herrliche Natureinrichtung treten die zwei Funktionen des nämlichen Organs und seine Erfahrungen in so enge und reiche Wechselbeziehung, wie dies an getrennten Organen nicht möglich wäre. Die Fähigkeit, diese Wechselbeziehung in ihre weitgehendsten Konsequenzen zu verfolgen, macht die künstlerische Begabung aus. Mit der Darstellung dieser Konsequenzen habe ich mich in der vorliegenden Schrift hauptsächlich beschäftigt.*

*Da es bei der Kunst nicht auf ein bloßes Erkennen ankommt, sondern auf ein Handeln und Formen, in welchem die Erkenntnis zur Tat wird, so kann die Besprechung der künstlerischen Probleme nur dann fruchtbar sein, wenn der Verlauf des künstlerischen Prozesses nicht nur theoretisch, sondern bis in die praktische Ausführung verfolgt wird. Es muß gelingen,*

*zwischen den beiden Polen unseres Seins, dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgange, den klaren Zusammenhang darzulegen. Können wir nicht zeigen, wie der gedachte Vorgang auch wirklich aussieht, ihn sozusagen ad oculos demonstrieren, so hängt alle Kunsteinsicht in der Luft, es bleibt jedem überlassen, sich das Gedachte so oder so vorzustellen, je nach dem Grade der Entwicklung seiner sinnlichen Anschauung.*

*Gegenüber dem Mangel an anschaulichem Denken, der sich fast in allen Kunsttheorien verrät, ist es wichtig, den Nachdruck nicht auf die Ideen zu legen, sondern auf die reale Vorstellung.*

*Es gipfelt daher meine Arbeit in dem Kapitel über die Steinarbeit. Dieser praktische Vorgang ist im Grunde nur die Realisierung all der künstlerischen Vorstellungen, über die in den vorausgegangenen Kapiteln gehandelt wurde und es konnte deshalb der Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Arbeitsprozeß und der ihm zugrunde liegenden Vorstellung nur am Schlusse der Darlegung verstanden werden. Die Einsicht in einen Zusammenhang dieser Art ist um so notwendiger, als die technische Entwicklung und die Fabrikarbeit der heutigen Zeit dazu geführt hat, das Gefühl für die Art des Entstehens überhaupt zu schwächen und das*

Realität der Dinge auffassen. Stellen wir den Gegenstand oder diese räumliche Vorstellung von ihm der wechselnden Erscheinung gegenüber, die wir von ihm erhalten können, so bedeuten alle Erscheinungen nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung und der Wert der Erscheinung wird sich nach der Stärke der Ausdrucksfähigkeit bemessen, die sie als Bild der räumlichen Vorstellung besitzt.

Die Farbigkeit der Natur gilt alsdann gleichsam als ein farbiges Gewand, welches die Natur als Körper trägt, und der Wert der wechselnden Farbenerscheinung wird sich gleichfalls darnach bemessen, wie weit das Farbige an der Klärung des räumlichen Ausdrucks teilnimmt.

Wir sehen alsdann die Natur so an, als wenn sie uns nur alle möglichen Erscheinungsvariationen über ein Thema gäbe, ohne jemals dasselbe an sich zu geben. Denn die Formvorstellung ist ein Fazit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt. Damit meine ich nicht etwa einen subjektiven Gesichtspunkt, sondern im Gegenteil den ganz allgemeinen der räumlichen Orientierung, wie er sich bei jedem naturgemäß bil-

den muß im Verkehr mit der räumlichen Außenwelt.

Da wir die Erscheinung zu unserer räumlichen Orientierung im gewöhnlichen Leben nur wenige Anhaltspunkte zu entnehmen brauchen, so kommt es uns nicht zum Bewußtsein, wie viel die jeweilige Erscheinung an tatsächlicher Anregungskraft für die Raum- und Formvorstellung enthält, wie viel wir uns dazu ergänzen. (Wir wissen ja schon das meiste und brauchen nur einige Anhaltspunkte, um uns sofort zu orientieren.) Beim Künstler ist das Verhältnis zur Erscheinung ein ganz anderes. Er muß oder sollte sich darüber klar sein, was die jeweilige Erscheinung nun auch wirklich gibt und was ihr fehlt, um ein klares Bild unserer Formvorstellung zu erwecken. Es gibt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegen arbeiten. Es kann sich für den Künstler nicht darum handeln, in seiner Darstellung die Erscheinung als solche schlechtweg festzuhalten, sondern er kann von ihr nur indirekt lernen, wie sie es macht, den Forminhalt zum Ausdruck zu bringen, indem er unterscheiden lernt, wo sie deutlich zu uns spricht und wo nicht. Denn seine Darstellung darf sich nicht

## I.

## Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung.

Zur Erkenntnis des Verhältnisses von Form zu Erscheinung müssen wir vor allem die zwei uns möglichen Wahrnehmungsarten streng unterscheiden.

Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben; ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe oder Ferne verschiebbar sein soll.

Ist sein Standpunkt ein so ferner, daß seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann empfängt er ein Gesamtbild, und dies Gesamtbild ist bei aller plastischen Wirkung, die es hat, an sich rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere oder Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.

Tritt der Beschauer aber näher hinzu, so daß er verschiedene Stellung und Akkommodation der Augen braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in einem Blick und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegung mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelerscheinungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelerscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, daß er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfokus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fußenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zustande gekommen. Sei es nun ein Abtasten

mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heißt eine plastische Vorstellung.

Stellen wir nun die zwei Extreme der Sehtätigkeit sich gegenüber, so bedeuten die zwei Arten reiner Sehtätigkeit. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche*) ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfaßt wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.

Alle dazwischen liegenden Wahrnehmungsweisen sind Mischformen von Gesichtseindrücken und Bewegungstätigkeit, unrein in bezug auf die Qualität ihrer Erfahrungsbestandteile. Dahin gehört vor allem das stereoskopische Sehen. Hierbei sehen wir den Gegenstand eigentlich

---

*) Um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, daß ich dem gewöhnlichen, namentlich unter Künstlern üblichen Sprachgebrauche folgend, überall das Wort Fläche gebrauche, wo im mathematischen Sinne *Ebene* stehen müßte.

von zwei Standpunkten zugleich, und die Bewegung von dem einen zum anderen Standpunkt ist zu einem Moment zusammengedrängt, weil die Verschiedenheit der Standpunkte mit dem Abstand der gleichzeitig sehenden Augen zusammenfällt. Es findet im Grunde eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, welche wir imstande sind, dadurch zu sondern, daß wir das gemeinschaftliche Bild durch das Schließen eines Auges auf die zwei getrennten Bilder zurückführen. Indem wir ein Auge schließen, rücken wir gleichsam den Gegenstand in eine weitere Entfernung und erhalten ein reines einheitliches Flächenbild, welches wir der Einfachheit wegen von nun an *Fernbild* nennen wollen.

Nachdem wir so die Wahrnehmung in eine rein schauende und in eine sich rein bewegende Augentätigkeit gesondert haben, wollen wir dem Verhältnis der Gesichtsvorstellung zu den Bewegungsvorstellungen näher nachgehen.

Das Fernbild von etwas Dreidimensionalem gibt uns einen reinen Gesichtseindruck, welcher aber durch bestimmte Merkmale der Erscheinung zu Bewegungsvorstellungen anregt, diese also sozusagen latent in sich enthält. Geben wir uns dieser Anregung hin, so werden die Gesichtseindrücke zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um, wir gehen sozu-

sagen im Fernbild spazieren. Soweit nun im Fernbild die Gesichtseindrücke eine nur zweidimensionale Ausdehnung des Gegenstandes bedeuten und wir aus dem Gesamteindruck Linien, die keine Perspektive enthalten, und Flächeneindrücke, die mit der Bildfläche parallel liegen, allein ins Auge fassen, stellen diese Anregungen zu Augenbewegungen zugleich das direkte geometrische Bild für diese Bewegung dar. *Ein geometrisches Bild* für die *dritte* Dimension, d. h. für die Tiefenunterschiede, ist jedoch in dem Fernbild nicht enthalten, sondern nur eine *Anweisung* auf die Tiefenvorstellung, da ja in der Perspektive jede Linie verkürzt ist (eventuell zu einem Punkt zusammenschrumpft).

Gehen wir dagegen von der Bewegungstätigkeit des Auges aus, d. h. tasten wir, aus der Nähe, denselben Gegenstand mit den Augen ab, so werden unwillkürlich die Bewegungsakte zu Gesichtsvorstellungen, Vorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die aber nur eben als Illustrationen jener Bewegungen dienen, von den übrigen für die *schauende* Tätigkeit vorhandenen Unterschieden innerhalb der gesehenen Flächen, wie z. B. von Farbe, von Schatten und Licht dagegen abstrahieren. Aber auch die dritte Dimension, das Lageverhältnis der Flächen zueinander, fassen wir dabei als Linie auf, die uns eine Bewegung illustriert, indem

wir unseren Standpunkt ändern und damit imstande sind, uns Profilansichten aller dieser Lageverhältnisse zu schaffen. Die Vorstellungen eben dieser Bewegungen sind die wesentlichen Faktoren unserer Erkenntnis der plastischen Form.

Da die Gesichtsvorstellungen, die in die so gewonnene Formvorstellung eingehn, nach dem Obigen von der Erscheinung abstrahiert sind, so ist auch diese rein plastische Formvorstellung, eine nur abstrahierte.*)

Die plastische Vorstellung setzt sich also zusammen aus den Gesichtsvorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die durch Bewegungsvorstellungen untereinander verbunden sind. Sie kennt somit eine Einheitsform nur für zweidimensionale Inhalte, — eben die genannten geometrischen Bilder. Die dritte Dimension fügt sich durch den Wechsel des

---

*) Die Zeichnungen eines Bildhauers sind direkt aus Bewegungsvorstellungen entstanden und die Erscheinung ist aus ihnen zusammengebaut. Es ist das leicht zu erkennen, wenn wir sie mit Zeichnungen eines Malers vergleichen, bei denen die Vorstellungen aus Erinnerung und Kenntnis des direkten Bildeindrucks entstehen. Wenn auch bei einem späteren Stadium der Durchführung sich die beiden Arten nähern können, so sind doch die Ausgangspunkte ganz entgegengesetzte.

Standpunktes hinzu; indem sie aber diese Verbindung der einzelnen geometrischen Bilder zu einem dreidimensionalen Gegenstande durch die Bewegungsvorstellungen nur *successive* schafft, kann durch diese Vorstellungstätigkeit ein einheitliches Gesamtbild für die dreidimensionale Form, in der Vorstellung nicht zustande kommen.

Ein einheitliches Bild für den *dreidimensionalen Komplex* besitzen wir also allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar, im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes.

Da nun der Gesichtseindruck für die Tiefenvorstellung mit von den wechselnden mitwirkenden Umständen abhängt und daher ebenfalls wechselt, und wir andererseits, aus der Erscheinung die Form des Gegenstandes herauslesend, sie uns als Bewegungsvorstellung aneignen, so haften in uns keine klaren Bilder für die Tiefenvorstellung. In der Tat weiß sich jeder eine Kugel als Form vorzustellen, nicht aber, wie dieselbe sich als Gesichtseindruck rund ausspricht. Das was jeder festhält ist die Kreislinie als Zweidimensionales und die Bewegungsvorstellung, mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt.

So kommen wir zu der Erkenntnis, daß, abgesehen von der sehr verschiedenen Deutlichkeit des Formvorstellungsbesitzes der Men-

schen, dieser Besitz in einem sehr unklaren Zusammenhang mit den Gesichtsvorstellungen steht. Für den *Wahrnehmenden* geht der Vorgang des Sehens im Sinne des räumlichen Ablesens der Erscheinung ganz unbewußt vor sich, und er *empfängt* den Gesichtseindruck zu einer räumlichen Vorstellung. Beim *Vorstellen* setzt er sich jedoch den Gegenstand teils aus Gesichts-, teils aus Bewegungsvorstellung zusammen, d. h. er stellt sich ein ungefähres Gesichtsbild vor und füllt es je nach dem plastischen Bedürfnis mit Bewegungsvorstellung aus. Gesichtseindruck und Bewegungsvorstellung beziehen sich wohl auf denselben Gegenstand, stehen aber in keiner deutlichen inneren Beziehung zueinander.

Diese Unklarheit über die Erscheinungsmerkmale, welche uns als Aequivalent für die Formvorstellung dienen, ist deshalb natürlich, weil die einzige Kontrolle für diese Beziehung unserer Gesichts- und Bewegungsvorstellung in der Darstellung liegt; denn dort werden die Vorstellungen wahrnehmbar, und wir können alsdann die Probe machen, ob wir unmittelbar auf den aus der Darstellung empfangenen Eindruck reagieren. Alle sonstigen geistigen Disziplinen lassen in diesem Punkte den Menschen ganz naiv, in einem gänzlich unbewußten Verkehr mit der Natur und in einem gänzlich un-

klaren Vorstellungsbesitz. Die bildende Kunst allein stellt die Tätigkeit dar, in der sich das Bewußtsein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht. Andererseits beruht der eigentliche Genuß und das direkt Wohltätige am Kunstwerk im Empfangen dieser Einheit und im sicheren, unmittelbaren Erfassen dieser natürlichen Harmonie.

Betrachten wir nun von diesem Standpunkte aus die darstellende Tätigkeit des Bildhauers und des Malers. Das geistige Material des Bildhauers sind seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese Vorstellungen bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material direkt zur Darstellung. Diese so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen. Es frägt sich dann notwendig, ob dieses Fernbild oder diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgibt oder nicht. Der Bildhauer gestaltet also indirekt an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Er-

scheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, daß das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.

Verfolgen wir die Tätigkeit des Malers, so sind sein geistiges Material der Darstellung die Gesichtsvorstellungen, diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fernbildes. Insofern diese Eindrücke jedoch die Formvorstellung erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein Flächenbild so darzustellen, daß wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch imstande, daß er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet. Darin liegt das Problem des Malers. Bei beiden handelt es sich also um ein gegenseitiges in-Beziehung-setzen von Bild- und Formvorstellung, nur realisiert der Maler ein Bild in Beziehung zur Formvorstellung und

der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck.

Die Formvorstellung der Natur, als Produkt aus dem einheitlichen Flächenbilde oder Fernbilde, beruht auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewußt zu fester Gesetzmäßigkeit geführt hat, insofern nämlich eine bestimmte Formvorstellung die notwendige Konsequenz eines bestimmten Flächeneindrucks bei allen Sehenden wird. Deshalb bedeutet dieses in-Beziehung-setzen der beiden Vorstellungsarten soviel, als das gesetzmäßige Verhältnis zwischen ihnen aufsuchen oder sie in dasselbe zueinander setzen. Dieses gesetzmäßige Verhältnis existiert nur für die Vorstellung, ist nur in ihr fühlbar. Wir empfinden bloß, ob die Formvorstellung unwillkürlich reagiert oder nicht. Diese Gesetzmäßigkeit tritt also bei jedem Sehenden in Kraft, jedoch als selbstverständliche Lebenstätigkeit nicht in das Bewußtsein.

Stellen wir nun den Künstler einem Naturgebilde gegenüber, als einem bestimmten Einzelfalle, so wäre seine Aufgabe, es aus dem Gesichtspunkte dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit aufzufassen und darzustellen. Alle Naturerscheinung als Einzelfall muß in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muß zu einem

Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat.

Indem der Künstler die Natur von diesem Gesichtspunkte aus auffaßt, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmäßigkeit die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserem Vorstellungsbedürfnis entspricht.

Die Art der Faktoren, welche er im Wechsel der Naturerscheinung festhält und zu diesem gesetzmäßigen Bau verwendet, — die Art der Erscheinungsmittel, welche er in den Bereich seiner Verarbeitung der Naturerscheinung zum Zwecke der gesetzmäßigen Anregung der Formvorstellung herbeizieht, wird seine individuelle Anschauungsweise, sein subjektives Vorstellungsbedürfnis ausmachen. Bei diesem individuellen Spielraume stellt jedoch das wahre Kunstwerk stets ein gesetzmäßiges Bild unserer Vorstellung dar und gelangt erst dadurch zu seiner künstlerischen Bedeutung.

## II.

## Form und Wirkung.

Um nun näher die Konsequenzen des Problems für den Maler und Bildhauer entwickeln zu können, ist es nötig, noch eingehender das

Verhältnis des Fernbildes zu den Bewegungsvorstellungen im allgemeinen zu untersuchen.

Indem wir Bewegungsvorstellungen und die damit verbundenen Begrenzungslinien entwickeln, gelangen wir dazu, den Dingen eine Form zuzuschreiben, die unabhängig vom Wechsel der Erscheinung ist. Wir erkennen sie als denjenigen Faktor der Erscheinung, welcher vom Gegenstand allein abhängt. Wir können diese teils direkt durch Bewegung gewonnene, teils aus der Erscheinung abstrahierte Form, die *Daseinsform* des Gegenstandes nennen.

Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der andern Seite und steht deshalb der abstrahierten vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine *Wirkungsform* gegenüber.

Es liegt aber in der Natur der Wirkungsform, daß jeder Einzelfaktor der Erscheinung nur im Bezug und im Gegensatz zu einem andern etwas bedeutet, daß alle Größen, alles Hell und Dunkel, alle Farben etc. nur relativ einen Wert abgeben. Alles beruht auf Gegen-

seitigkeit. Jedes wirkt auf das andere, bestimmt dessen Wert mit.

Wenn wir also von einem Gesamteindrucke reden, so heißt dies ein gemeinschaftliches Wirkungsresultat aller Erscheinungsfaktoren, und da das Fernbild gerade in dem Auffassen einer gemeinschaftlichen Wirkung besteht, so folgt daraus, daß seine einzelnen Erscheinungsfaktoren nur in der bestimmten Beziehung zueinander, welche diesen Gesamteindruck hervorruft, ihre Bedeutung haben, während sie an und für sich genommen, d. h. aus dem Zusammenhang gerissen, sie verlieren.

Wenn wir deshalb imstande sind, aus einer Gesamterscheinung, den darin enthaltenen Wirkungen folgend, uns eine Formvorstellung des Gegenstandes zu machen, so ist dies die Folge des Verhaltens der Einzelfaktoren zueinander.

Daraus folgt aber, daß, wenn wir bei der bildlichen Darstellung von der Formvorstellung ausgehend, zu einer ihr entsprechenden Gesamterscheinung gelangen, sozusagen eine Gleichung zwischen der Daseinsform und der Erscheinung ziehen wollen, dies nicht erreicht wird, wenn wir die einzelnen Bewegungs- oder Formvorstellungen Stück für Stück direkt als Gesichtseindruck fassen und auf diese Weise addierend eine Gesamterscheinung zusammen-

setzen. Denn bei solchem Einzelumsatz fassen wir das Einzelne nicht in seiner Wirkungsbedingtheit durch das Ganze und für das Ganze auf, sondern immer als abgeschlossene Einzelheit.

Wir sind also gezwungen, unsere Formvorstellung in solche Erscheinungsfaktoren umzusetzen, welche erst innerhalb der gemeinschaftlichen Wirkung durch ihr Zusammenwirken zu einer Gleichung der Form werden. Denn es handelt sich ja nicht nur darum, daß Tiefenvorstellungen in Flächeneindrücke umgewandelt werden und als ein Nebeneinander im einheitlichen Sehakt aufgefaßt werden können, sondern darum, daß der gesamte Flächeneindruck einen richtigen Gesamteindruck für die Formvorstellung abgibt.

Wir können die Werte der Daseinsform als Zahlenwerte auffassen, und wie man in der Algebra von dem Zahlenwert abstrahiert und den Wert nur als Verhältnismöglichkeit von a zu b zum Ausdruck bringt, so erhebt der bildliche Eindruck alle wirklichen Raumgrößen zu Verhältniswerten, die nur fürs Auge eine Gültigkeit haben. Auf solche Weise kommt die Gleichung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform zustande.

Wenn ich einen Finger fixiere, so erhalte ich einen Verhältniseindruck der Fingerformen.

Fixiere ich jedoch die ganze Hand, so sehe ich den Finger im Verhältnis zur ganzen Hand und erhalte einen neuen Eindruck als Verhältniseindruck des Fingers zur Hand. Sehe ich dann die Hand mit dem Arm zusammen, so ändert sich wiederum der Eindruck u. s. w. in infinitum. Die Hand kann mir an sich stark vorgekommen sein, als ich sie allein sah, im Verhältnis zum Arm erscheint sie vielleicht zart, weil der Arm sehr stark ist.

Während anfangs die Form des Fingers nur als ein Gesamteindruck der dem Finger allein gehörigen Einzelformen aufgefaßt wurde, entsteht sie später als Verhältniseindruck zu anderen mitwirkenden Formen. In beiden ist die Daseinsform des Fingers dieselbe, ihre Wirkungsrolle in der Erscheinung hat sich aber geändert. Sie erhält als Wirkungsform einen Akzent, der ihr allein nicht zukommt. Auf diese Weise geht die ganze Daseinsform in Wirkungsverhältnisse und Wirkungswerte auf und die gegenständliche Vorstellung verwandelt sich in eine Vorstellung von Wirkungswerten, die immer nur in der gegebenen Gesamtheit ihre Geltung haben.

Andererseits kann die bloße Gruppierung dazu führen, die Formwerte in ihrer Wirkung verschieden zu akzentuieren. Wir können z. B. gleichlange Linien so zueinander stellen, daß sie

verschieden lang wirken; es gibt bekannte geometrische Figuren, die diese Täuschung bezwecken. Es wird daraus begreiflich, daß der Wert der einzelnen Daseinsform entweder falsch, wie im gegebenen Beispiel oder gleichgültig, d. h. ohne eindringliche Akzentuierung oder aber stark und eindringlich zur Wirkung kommen kann. In allen drei Fällen bleiben die wirklichen Maße der Daseinsform dieselben, es ändert sich jedoch die Wirkungsform. Ob also der Wirkungsakzent so oder so fällt, hängt von der Gesamtsituation ab und ist, wie die Situation selbst, entweder stabil oder einem Wechsel unterworfen. Es ist dies für unseren Formeindruck in der Natur von großer Bedeutung. Da viele Gegenstände an eine bestimmte Situation gebunden sind, so kennen wir sie nur als bestimmte Wirkungsform und durch eine Aenderung der Situation scheint sich ihre Daseinsform zu ändern. Derselbe Turm z. B., der, über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen.

Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, Teil an seiner Charakterisierung und, je nachdem sich bestimmte Situationen mit der Gegenstandsvorstellung in uns festsetzen, setzen

sich auch bestimmte Wirkungsakzente in unserer Vorstellung fest, welche die Daseinsform charakterisieren. Wir können von einem Ausnahmsakzent und einem normalen sprechen und von einem zufälligen und typischen, je nachdem innerhalb des Wechsels sich gewisse Wirkungsforderungen in unserer Vorstellung festgesetzt haben. Der Künstler je nach seiner individuellen Begabung bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsakzente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsakzente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es.

Damit hat sich denn im Gegensatz zur bloßen Daseinsform der Inhalt dessen, was wir Formvorstellung nennen müssen, dahin erweitert, daß wir uns einen Komplex von Bewegungsvorstellungen mit einer räumlichen Wirkungsrolle verbunden vorstellen. Und ebenso haben sich mit diesem Inhalt auch die Anforderungen erweitert, welche wir an die Erscheinung stellen als Ausdruck der räumlichen und plastischen Natur.

Während wir uns eine Formvorstellung machen, schaffen wir unwillkürlich an einer Gesichtsvorstellung, welche einer Wirkungsrolle dient. Ist sie noch so dürftig, so ist sie

doch imstande, den allgemeinen Formbegriff, der sich in dieser Wirkung ausspricht, festzuhalten. Wenn die Kinder ein Gesicht als Kreis mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten Strich als Nase und einem wagrechten als Mund zeichnen, so stellen sie damit eben diese notwendige Wirkung dar, als ganz entsprechendes Bild unserer natürlichen Vorstellung der Wirkungsform.

Deshalb muß denn auch die künstlerische Darstellung diese elementaren Wirkungen, welche uns den allgemeinsten Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtfülle der Erscheinungen und trotz dieser zustande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll. Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa, weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar.

Aus all diesem haben wir aber erkannt, daß die Daseinsform, die meßbare Naturform oder ihre gegebenen räumlichen Maße vom Auge wohl abgetastet, dann aber nicht als

Einheit aufgefaßt werden können. Diese Einheit fürs Auge existiert nur in der Form von Wirkungen, die alle tatsächlichen Maße in Verhältniswerte umsetzen; nur als solche besitzen wir sie als Gesichtsvorstellung. Auch die Vorstellungen von abstrahierten Begrenzungslinien und ihres Lageverhältnisses zueinander, welche der Daseinsform zukommen, sind als Gesichtsvorstellungen immer nur als Verhältnisausdruck vorhanden und daher relative Größen. Die Formvorstellung gelangt so zu einer Art der Abstraktion, indem sie die Empfindung räumlicher Werte festhält, die nur in der Einkleidung individueller Größenverhältnisse realisiert werden können. Nur aus der Wirkung des Fernbildes können wir aber die Formwerte einheitlich abstrahieren, weil nur da die Erscheinungselemente gleichartig und gleichzeitig auftreten. Das künstlerische Sehen besteht also in dem starken Auffassen dieser Formempfindungen, gegenüber der bloßen Kenntnis der Daseinsform als Addition von isolierten Wahrnehmungen, wie sie nur für die wissenschaftliche Betrachtung von Bedeutung sein kann.

Im Festhalten solcher Eindruckswerte liegt die Bedeutung der *Vorstellung* gegenüber der *direkten Wahrnehmung* und dem *bloßen Erinnerungsbild* der Wahrnehmung. Die Kunst besteht nun darin, diesen abstrahierten Vor-

stellungsbesitz wieder einzukleiden, und sie schafft dadurch einen Eindruck, welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus diesem Gesichtspunkt geeignetes Vorstellungsbild ist.

Und wenn dieser Wirkungswert nur ein Produkt der zusammenwirkenden Erscheinung ist, nicht ein an und für sich greifbarer und darstellbarer, so kann, wie gesagt, dieser Wirkungswert im Kunstwerk nur resultieren, wenn die Gesamterscheinung danach angelegt ist, wenn sie die notwendigen Bedingungen dazu enthält. Und da es in natura ganz vom Zufall abhängt, ob diese Bedingungen in der Erscheinung vorliegen, so kann die Darstellung nicht in einem mechanischen, positivähnlichen Wahrnehmungskonterfei der zufälligen Erscheinung liegen, sondern in der Darstellung der Bedingungen, welche diesen Wirkungswert positiv für unsere Vorstellung erzeugen. Um der Daseinsform zu ihrem Wirkungswert zu verhelfen, müssen wir die Gesamtsituation nach Maßgabe unserer Erfahrung von Wirkungsbedingungen gestalten. Wir müssen die Daseinsform unter solche Umstände bringen, daß sie neu die Vorstellung erzeugen muß, welche wir von ihr allmählich gewonnen haben. Durch die Wirkungsgestaltung des Einzelfalles geben wir die Vorstellung, die sich an tausend

Fällen gebildet hat. Für den Künstler bedeutet so die Darstellung der Natur eine Darstellung dieser von seiner Vorstellung schon verarbeiteten und zu räumlichen Wirkungswerten geprägten Formenwelt. Durch die Darstellung soll dies Gepräge fühlbar werden, es soll sprechen, zum starken Ausdrucke kommen. Denn erst dann wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unseres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unserer räumlichen Vorstellung naturgemäß bildet. Diese Auffassung, die aus dem Bewußtsein entspringt, daß unser Verhältnis zur Natur und ihrer abstrahierten Daseinsform nur dadurch zur Erscheinung kommt, daß wir das Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und Wirkungsprodukt fassen, diese Auffassung ist die künstlerische.

Die sogenannte positivistische Auffassung, welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich in ihm von uns bildet, sieht das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen. Allen Vorstellungseinfluß hält sie für eine Fälschung der sogenannten Naturwahrheit und sie bemüht sich, die Darstellung zu einem möglichst genau imitierenden Aufnahmsapparat zu steigern, sich rein mechanisch rezeptiv zu verhalten. Sie bestrebt sich, die momentane Wahrnehmung

von den Vorstellungen loszulösen, welche naturgemäß das eigentliche Sehen bedingen. Denn das Sehen ist ja eben kein mechanischer Akt allein, sondern die Erfahrung der Vorstellung ist es, welche uns das mechanische Augenbild zu einem Bilde der räumlichen Natur macht, uns überhaupt erst erkennen läßt, was er darstellt. Ob nun dies Festkleben an der Wahrnehmung sich auf die Bewegungsvorstellungen oder auf die Gesichtseindrücke bezieht, ist hierbei gleich. Es gibt einen Positivismus ebensowohl gegenüber der gegebenen Daseinsform, wie auch gegenüber der gegebenen Wirkungsform, sei es bei der plastischen oder malerischen Darstellung. Der Höhepunkt des Positivismus gegenüber der Erscheinung wäre erreicht, wenn wir mit der Unerfahrenheit des neugeborenen Kindes wahrnehmen könnten. Er sucht nach einer Darstellung, welche diesem ungeklärten Eindruck unserer ersten Lebensstunden entspricht, wo die Vorstellungen erst anfangen, sich zu bilden. Dies Streben ist durch die Erfindung der Photographie sehr unterstützt worden. Dabei wird übersehen, daß der Mensch gar nicht imstande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht, und so steht denn deren unwillkürlicher Einfluß im Widerspruch zu dem bezeichneten Bestreben. Das hat zur natürlichen Folge,

daß die Anregung für unsere räumliche Vorstellung, welche durch solche Darstellung entsteht, eine kümmerliche sein muß, anstatt daß sie im Kunstwerke sich steigert und eigentlich auswächst. Solche Darstellungen sind so zu sagen stumm, denn die Fähigkeit, zu unserer Formvorstellung zu sprechen, ist der Erscheinung künstlich ausgetrieben.

So ist denn das Kunstwerk kein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber.

Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität. Indem als Kunstwerk die Natur als Relation von Bewegungsvorstellung und Gesichtseindruck faßt, wird sie für uns vom Wechsel und Zufall befreit.

Es ist deshalb ein naiver Irrtum, wenn man glaubt, der Eindruck einer Figur, wie er im gegebenen Kunstwerk nur auf diesem Einklang beruht, bleibe fortbestehen, wenn man sich die Daseinsform in einer anderen Wirkungskonstellation denkt, die Figur z. B. in einer anderen Situation. Man verwechselt alsdann die Identität der Person mit der der Wirkung.

Daraus geht auch hervor, daß alle sogenannten Proportionslehren, welche man für die Kunst aufgestellt hat, von vornherein aus einem Mißverständnisse entsprungen sind. Die

notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerkes stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein.

Es leuchtet ein, daß nur bei Kunstschöpfungen, welche sich als Gesamtanordnung stets wiederholen, wie z. B. beim griechischen Tempel, sich für die einzelnen Bauteile annähernd feststehende Verhältnisse ausbilden können. Letztere sind das notwendige Produkt einer feststehenden Gesamtanlage. Fällt diese weg, so sind auch die Proportionen der Einzelglieder hinfällig und müssen in ihrem neuen Zusammenhang neu gefunden werden. Andererseits erklärt sich aber aus dem Obigen, daß bei der Plastik die Formverhältnisse einer Ansicht zuweilen für die Wirkung der Hauptansicht geopfert werden müssen, wie es z. B. der zu kurze Fuß des Praxitelischen Fauns illustriert.

## III.

## Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung.

Wir haben das Verhältnis von Erscheinung zu räumlicher Vorstellung in den vorigen Kapiteln vor allem im Hinblick auf Gegenstände

verfolgt. Es ist nun nötig, dasselbe in bezug auf die Natur als Raumganzes zu tun. Unter einem Raumganzen verstehen wir den Raum als dreidimensionale Ausdehnung, das «nach den drei Dimensionen sich bewegen-können oder bewegen» unserer Vorstellung; sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefäße senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren. Dieses Raumganze der Natur soll durch die Darstellung zum Ausdrucke kommen, wenn wir die elementarste Wirkung der Natur, die sich uns aufdrängt, festhalten wollen.

Da wir der Natur nicht nur als Augengeschöpfe und festgebannt an einen Standpunkt gegenüber stehen, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich in ewigem Wechsel und in Bewegung, so leben und weben wir in dem Raumbewußtsein einer uns umgebenden Natur, auch wenn die Erscheinung an sich noch so wenig Anhaltspunkte zur Raumvorstellung bietet. Wir fragen nicht, wie kommt das Bewußtsein zustande, auf welcherlei Eindrücken, Wahrnehmungen beruht es. Wir machen nicht den Anspruch, daß die Erscheinung uns immer neu den

Raum exemplifiziere, wir haben ja das Bewußtsein, daß er ist, auch bei geschlossenen Augen.

Bei der Darstellung jedoch handelt es sich ja gerade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durchs Auge und nur in beschränkter Weise wirken können, muß der Künstler sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur erzeugen. Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.

Stellen wir uns nun diese Aufgabe vor, durch die Erscheinung dieses allgemeine Naturvolumen zur Anschauung zu bringen, so müssen wir vorerst dieses Naturvolumen uns plastisch vorstellen als einen Hohlraum, welcher zum Teil durch die Einzelvolumina der Gegenstände, zum Teil durch den Luftkörper erfüllt ist. Er existiert nicht als ein von außen begrenzter, sondern als ein von innen belebter.

Wenn nun die Begrenzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es auch möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken. Denn im Grunde ist die Begrenzung des Gegenstandes auch eine Begrenzung des ihn umgebenden Luftkörpers. Es frägt sich alsdann, wie die Gegenstände angeordnet werden, damit die Bewegungsvorstellung, welche durch sie angeregt wird, nicht vereinzelt bleibt, sondern fortgeleitet wird und, sich mit einer anderen verbindend, weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen Raum durchwandert, so daß wir an der Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den allgemeinen Raum durchleben und als ein Ganzes und Lückenloses auffassen. Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen, so zu sagen ein Bewegungsgerüste zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteile und erhält seine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiter zu leiten.

Soweit haben wir uns diesen Gerüstbau

plastisch klar gemacht. Da wir ihn aber als Erscheinung fürs Auge erfassen sollen, so handelt es sich dabei um eine Anordnung der Gegenstände, insofern diese als Erscheinung die Bewegungsvorstellung fortführen. So tritt das, was beim Einzelkörper als Modellierung fürs Auge geschieht, auch wieder durch die Einzelkörper fürs Ganze in Kraft. Dadurch wird das Ganze ein ebenso zusammenhängender modellierter Raumkörper, wie der Einzelkörper an sich.

Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, daß sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt wird, z. B. ein Baum, also ein Senkrechtes. Dadurch, daß etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend aus. Umgekehrt wirkt aber auch der Baum, in seiner anstrebenden, senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so daß der Baum einen Schatten auf die Erdfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe

und erleben somit mit den einfachsten Erscheinungsmitteln alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit läßt sich aber verstehen, wie die Einzelgegenstände durch ihre Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andererseits durch diese Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen.

In dieser Doppelrolle, welche in einer Raumwirkung fürs Ganze und fürs Einzelne besteht, erkennen wir aber die künstlerische Verknüpfung des Ganzen und Einzelnen — die Gelenke der Erscheinung als eines künstlerischen Organismus. Wir erkennen auf diese Weise die Möglichkeit eines Zusammenhanges und einer Einheit in einem Bilde, die mit dem Zusammenhange der Natur als organischer Einheit oder als Einheit eines Vorganges nichts zu tun hat. Es ist dieser Zusammenhang das spezielle Eigentum der bildenden Kunst, und er liegt deshalb meistens außerhalb des Verständnisses der Laien.

Denke man sich z. B. eine Landschaft, so ist der organische Zusammenhang in ihr gegenüber dem in einem menschlichen Körper schon

in hohem Grade gelockert. Die Bäume können da oder dort stehen, der Fluß die oder jene Windung machen, die Berge so oder so sich hinziehen; es hängt dies alles von der Willkür des Künstlers ab. Also der organische Zusammenhang bietet sehr wenig als Notwendigkeit, und dennoch empfinden wir bei einem guten Landschaftsbilde eine notwendige Zusammengehörigkeit, als könne es eben nicht anders sein. Diese Zusammengehörigkeit ist keine andere als die eben klargelegte. Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung. Obschon der Laie mit gegenständlichem Interesse das Einzelne aufsucht, erliegt er unbewußt dieser Wirkung, wodurch ihm Alles räumlich lebendig und zu einer Einheit wird. Dieses Lebendigwerden, diese innere Konsequenz der Bilderscheinung wird er empfinden, ohne sie sich erklären zu können. Seine Anschauung und Phantasie ist sowohl erregt wie festgebannt von der Gegenwärtigkeit des Eindrucks. Beim Landschaftsbild, wo das gegenständliche Interesse beschränkter ist, wird der Beschauer sich der künstlerischen Wirkung leichter überlassen. Beim Figurenbilde jedoch stürmen alle Interessen für die Figuren als solche, als Einzelgeschöpfe, auf ihn ein, und er verliert sich leicht in diesen Einzelinteressen.

Man denke sich aber, daß analog dem Landschaftsbilde, auch hier alles nach Maßgabe der Raumentwicklung angeordnet ist, man denke die Figuren im Bilde immer mit der Aufgabe, an dieser Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten und man wird den Zusammenhang sich erklären können, der dem Bilde eine künstlerische Notwendigkeit, eine Notwendigkeit der Erscheinung verleiht. Man wird erkennen, daß die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als die, einen Vorgang zu erzählen.

Fassen wir nun alles dieses kurz zusammen, so hat sich gezeigt, daß die Bild-Erscheinung aus einem Komplex von Gegensätzen bestehen muß, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken, wenn wir ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur.

Das jeweilige Produkt von Erscheinungsgegensätzen, welches eine räumliche Vorstellung ausmacht, wollen wir zum Unterschiede von den Anregungen, welche in Vorgangsvorstellungen

bestehen, mit dem Ausdruck *Raumwerte der Erscheinung* bezeichnen.

Wenn also z. B. eine Form durch Licht und Schatten fürs Auge modelliert wird, so ist das Erscheinungsmittel oder der Gegensatz: hell und dunkel. Insofern jedoch hell und dunkel in diesem bestimmten Verhältnis und an dieser bestimmten Stelle zu einer modellierenden Wirkung gelangt, und es für das kombinierende geistige Auge seinen Wert abgibt, stellt es einen Raumwert der Erscheinung dar.

Da nun die Raumerscheinung selbst das Produkt verschiedener in der Natur zusammenwirkender Elemente ist, wie z. B. der Gegenstand als Daseinsform, seine Lokalfarbe, die Beleuchtungsquelle als Lichtrichtung und Qualität, der Standpunkt, den der Beschauer zum Gegenstand einnimmt, so bedeuten die Raumwerte mehr oder minder reiche Kreuzungs- oder Knotenpunkte dieser Naturwirkungen. In ihnen kommt ein Zusammenwirken zustande an sich auseinanderliegender Naturmomente, in ihnen offenbart sich eine Einheit, die nur der Gesichtssinn erfaßt und die ihm von getrennten Verhältnissen eine gleichzeitige Aussage macht, wodurch eine räumliche Orientierung der Vorstellung entsteht, ein Erfassen der räumlichen Sachlage. In ihnen liegt die Möglichkeit, Einzelgegenstände, die an und für sich aus realen

Gründen in keinem notwendigen Zusammenhange stehen und keine notwendige räumliche Stellung zueinander einnehmen, die einen notwendigen, sich bedingenden Zusammenhang als Erscheinung zu bringen. Es ist nun leicht begreiflich, daß in der Entdeckung der Raumwerte der Erscheinung die spezielle künstlerische Kraft und Begabung des Malers liegt, und daß im Bilde den Raumwerten die eigentliche gestaltende und einigende Fähigkeit innewohnt.

Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bliebe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozeß in uns erzeugen müßte, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, daß man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama,*)

*) Das Panorama, welches die Gesamterscheinung teils durch rein malerische, also Flächenmittel,

sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist.

Gerade durch diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen aus und bringt sich auf diese Weise in eine vorteilhafte Lage der Natur gegenüber. Durch dieses Reinigungs-System vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht.

---

teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, daß es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlaßt, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommodationen nötig machen, zu täuschen. Es gibt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigernde Raumbedeutung. Das Brutale bei diesen Mitteln liegt darin, daß ein feinfühliges Auge die Art der Akkommodation im Widerspruch mit den Gesichtseindrücken empfindet, welche es dabei erhält. Es sieht der Akkommodation nach einen Meter Distanz, dem Gesichtseindrucke

Dies bedeutet dann etwas ganz anderes, als das mehr oder minder geschickte Festhalten des Wahrnehmungsbildes an sich. Die Naturerscheinung ist nicht ihrer selbst wegen wichtig als Augenbild, wie es zufällig tatsächlich auftritt, sondern als Ausdruck der räumlichen Intention, wenn man die Naturerscheinung sich als raumgestaltend denkt.

Erst in der Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungs-Produkt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder

---

nach eine Meile. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raum-Eindruckes.

Je besser das Panorama, d. h. je größer die Täuschung, desto quälender das Gefühl im Auge, weil wir immer weniger imstande sind, diesen gemischten Eindruck zu sondern. Je schlechter das Panorama, desto wohler wird uns, weil die Täuschung eben aufhört. Das Realitätsgefühl, welches das Panorama hervorrufen will, setzt eine Unempfindlichkeit und Roheit des Sehens voraus, einen Mangel an jeglichem feinen Funktionsgefühl beim Sehen. Das alte Panorama, als bloß fortlaufendes Bild, ist ein unschuldiges Vergnügen ohne Hehl, für Kinder. Das heutige raffinierte aber unterstützt die Roheit der Sinne durch eine perverse Sensation und ein gefälschtes Realitätsgefühl, ganz in derselben Weise wie es durch die Wachsfiguren geschieht.

Luftkörpers — als ein Zeugnis der Existenz des Gegenstandes im Raum und nicht bloß als ein Bild der gegenständlichen Formen allein — wird das Problem der Erscheinung in seiner vollen Bedeutung gelöst. Ob mehrere Gegenstände zur Erscheinung kommen oder einer allein, ob die Gestaltungsmittel einer mannigfaltigen Naturerscheinung entnommen oder ob sie nur in der Formwirkung eines Gegenstandes gegeben sind, wie bei der Zeichnung einer Figur, das Problem bleibt dasselbe. Der Unterschied liegt nur darin, daß im ersten Fall die Mittel mannigfaltiger und willkürlicher, im zweiten dagegen an die organische Natur des Gegenstandes gebunden sind.

## IV.

## Flächen und Tiefenvorstellung.

Es handelt sich nun darum, das gegebene Material von Bewegungsvorstellungen oder den Forminhalt als Gesichtseindruck zu einigen und damit auf seine einfachste Ausdrucksform zu bringen.

Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsere Augen parallel und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder Fernbild auf. Was in

der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet der Eindruck. Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Uebergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht oder fängt mit dieser erst eigentlich an. Unsere Vorstellung erfaßt den Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt. Wenn wir uns Einzelkörper in diesen Raum gestellt denken, so bilden dieselben sozusagen Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung, Flächenerscheinungen, die nicht weichen. Durch die allgemeine Tiefenbewegung erhalten sie jedoch Volumen, und, je nachdem diese Flächenerscheinung bestimmt präzisierte Merkmale besitzt, an denen die Tiefenbewegung hingleitet, — erhalten sie ein präzisiertes Volumen, d. h. plastische Form.

Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus sozusagen von vorn nach hinten abgelesen.

Die Gesamterscheinung leistet dieser einheitlichen Tiefenbewegung, je nach ihren Teilen, nur einen früheren oder späteren Flächenwider-

stand. Die erste und zweite Dimension steht als Flächenerscheinung der dritten Dimension als Tiefenbewegung entgegen. Bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit.

Es handelt sich also in der Darstellung um die Anregung zu dieser einzigen, einheitlichen Tiefenbewegung, und die komplizierten, verwobenen Bewegungen der Formvorstellung sollen sich als Fernbild dargestellt zu diesem einzigen Akt unserer Bewegungsvorstellung vereinfachen. Dieser einzige Akt muß aber angeregt werden, wenn die Erscheinung räumlich lebendig bleiben soll. Von der Erscheinung muß die Anziehungskraft ausgehen, welche die Vorstellung stark nach der Tiefe zieht.

Das Wesen der einheitlichen Darstellung liegt demnach darin, daß ihr eine einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe innewohnt.

Das Mittel für diese einheitliche Anziehungskraft liegt in der Art der Anordnung der Raumwerte. Die gegenständliche Natur dient diesem Mittel und zwar in folgendem Sinne.

Die Erscheinungsgegensätze, welche Raumwerte bewirken, sind Linien, hell und dunkel, und Farben. Sie bewirken jedoch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, daß sie

sich mit gegenständlichen Vorstellungen assoziieren, daß wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. Die perspektivisch verkürzte Linie würde uns kein Zurückgehen verdeutlichen, eine Ueberschneidung von Linien nicht die Gegenstände hintereinander reihen, wenn wir die Linie nicht als Begrenzungslinie eines Gegenstandes erkennen würden. Hell und dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen. Als sogenanntes Losgehen voneinander bedeutet das Hell oder Dunkel entweder das Nähere oder das Fernere, je nachdem die Kennzeichen der Gegenstandsvorstellung es bestimmen. Ebenso wirken die Farbengegensätze nur dadurch raumgestaltend, daß uns eine gegenständliche Vorstellung dabei vorschwebt. Beim Teppich, wo letztere fehlt, wirken die Farben nur als Farben. Das heißt also, ohne daß uns ein gegenständliches Bild erweckt wird, drücken diese Merkmale kein Näheres oder Ferneres aus.

Die Erweckung der gegenständlichen Vorstellung dagegen bringt es mit sich, daß wir einen Flächenteil als ein Zusammengehöriges absondern von der übrigen Flächenerscheinung.

Damit hängt es auch zusammen, daß sich Flecken und Klexe, wenn sich plötzlich Gegen-

standsvorstellung mit ihnen verbinden, zu modellieren anfangen und wir ein Bild in ihnen zu erkennen meinen. Und zwar werden solche vorgestellte Bildererscheinungen eine große Einheit besitzen, weil die Gegenstandsvorstellung im Einklang mit der Fleckenwirkung und aus ihr entstanden ist, und letztere nicht erst für die Gegenstandsvorstellung gefunden werden muß. Wir können also eine solche Fleckenwirkung, wenn sie uns als räumlicher Eindruck vorschwebt, zu einer gegenständlichen Vorstellung präzisieren und dadurch eine klare Bildwirkung gestalten. Sie bildet dann den Ausgangspunkt der Vorstellungsarbeit.

Je einheitlicher und kenntlicher aber sich die Flächenwirkungen der Gegenstandsbilder gestalten, desto einheitlicher bleibt auch die Tiefenvorstellung, weil sie alsdann schon durch das Tiefenverhältnis dieser Flächeneinheiten zueinander angeregt wird, nicht durch die Raumwerte der Einzelheiten, welche zum Gegenstandsbild gehören.

Wir nehmen bei einer Figur, wenn wir sie isoliert betrachten, modellierende Unterschiede in ihrer Erscheinung wahr, die, wenn wir sie im Zusammenhang zum Hintergrund auffassen, nicht mehr wirksam sind, weil die Gegensätze zwischen ihr und dem Hintergrunde stärker und in erster Linie sprechen. Ihr Bild ver-

einfacht sich in dem Maße, in dem die Gegensätze zur Umgebung bedeutsam werden. An die Stelle einer Masse Einzelmodellierung, welche die isoliert betrachtete Figur plastisch erscheinen läßt, tritt jetzt die Modellierung durch ihr Verhältnis zur Umgebung. Durch diese Erscheinungsweise aber wird nicht nur die Figur an sich rund, sondern sie bildet mit dem Hintergrunde einen Raumwert. Indem sie in ein bestimmtes Wirkungsverhältnis zum Hintergrunde gesetzt ist, drückt sie zugleich ein Näheres zu einem Ferneren aus, modelliert am Raumganzen, treibt den Hintergrund zurück und es entsteht eine allgemeine Tiefenbewegung.

Je direkter die Mittel in die Augen springen, d. h. je leichter sie für einen Blick faßbar sind, desto tauglicher. Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen beanspruchen, sind untauglich, weil sie für die einheitliche starke Tiefenvorstellung in der Gesamtwirkung nicht zu Worte kommen. — Es handelt sich deshalb vor allem um einen einheitlichen Maßstab für die Wirkungsstärke; von ihm ist je nach der Art der Erscheinung die einheitliche Auffassung abhängig. (Analog dem Maßstabe, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festgehalten wird.)

In dieser Vereinfachung der gegenständlichen

Erscheinung zu einer einheitlichen Flächenwirkung, gegenüber der Hintergrundsfläche, liegt es, daß uns die Gegenstände in natura, wenn man sie aus der Entfernung einzeln fixiert, flach erscheinen, im Verhältnis zu der starken und brutalen Modellierung, mit der sie in der Nähe uns entgegentreten. Sie glätten sich mit der Entfernung so zu sagen immer mehr, wirken aber im Gesamteindruck dennoch rund, weil eine allgemeine starke Tiefenvorstellung uns alles als dreidimensional existierend erscheinen läßt.

Wenn wir nun das Verhältnis ins Auge fassen, in dem die plastische Beschaffenheit eines Körpers zu dessen Erscheinung im einheitlichen Flächenbild steht, so bemerken wir, daß eine Menge Differenzen, die ihm im Tiefenmaße zukommen, sich zu einem Flächeneindrucke ausgleichen, andere auch da noch wirksam bleiben, ja sogar im Gegensatz zu den ersteren sich noch verstärken. Der allmählich gewölbte Brustkorb wirkt neben den sich schnell wölbenden Achselmuskeln in der Erscheinung als einfache Fläche. Auf diese Weise tritt eine Gruppierung und Sonderung der Form ein. Es entstehen allgemeine, schlagende Erscheinungsgegensätze für die materiellen, dreidimensionalen Formverhältnisse.

Die Daseinsform wird Wirkungsform und diese

ist frei vom meßbaren Tatbestand. Die Einzelwerte der Daseinsform gruppieren sich zu Wirkungswerten. In dieser Fassung als Erscheinungsgegensätze besitzen wir die *bildliche* Vorstellung der realen Form.

Während nun das Fernbild uns die Grössenverhältnisse als *Nebeneinander in einer Fläche* absolut klar darstellt, werden dagegen die Größenverhältnisse des *Hintereinander* durch die Merkmale für die dritte Dimension nur im allgemeinen gegeben. Wollen wir uns eine weitergehende genaue Distanzvorstellung in der Natur verschaffen, so sind wir gezwungen, unsern Standpunkt so zu ändern, daß wir diese Tiefenmaße als Flächeneindrücke auffassen können, d. h. im Profil. Unser anschauliches Verhältnis zur dritten Dimension beruht überhaupt nur in der allgemeinen Vorstellung einer Bewegung nach der Tiefe, ihre präzisen Maße können wir nicht sehen, sondern entnehmen sie aus der Erfahrung anderer Standpunkte. Daraus ergibt sich, daß die Deutlichkeit der Gegenstandsvorstellung vor allem auf dem beruhen muß, was als Flächenproportion gegeben ist. Deshalb wird es von Einfluß sein, von welcher Ansicht wir einen Gegenstand darstellen und in welcher Stellung und Bewegung, wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt.

Es sind uns in der Natur, aus der Nähe ge-

sehen, noch sehr viele Stellungen und Erscheinungen verständlich, die vom ferneren Standpunkte aus unklar werden. Es sind dies die Stellungen, die mehr Verkürzungen bieten als Flächenansicht, bei denen die Tiefenvorstellung die Hauptarbeit für die Gegenstandsvorstellung hat. — Verlangen in der Gesamtwirkung diese Anhaltspunkte für die Tiefenvorstellung zu viel spezielle Aufmerksamkeit, oder fallen durch die Ferne diese Anhaltspunkte weg, so fehlt für die Formvorstellung das leicht faßliche Flächenbild.

Es ist hier noch folgendes zu bemerken: Eine Verkürzung bedeutet immer eine direkte Bewegung nach der Tiefe, kann aber auch als Bewegung nach vornen wirken, wenn die reale Bewegung des dargestellten Körpers dem Beschauer zustrebt, wie z. B. eine sich nach dem Beschauer zu beugende Figur. Die Verkürzung könnte also sozusagen von vorn nach hinten und auch von hinten nach vorn abgelesen werden. Da es aus dem Vorhergehenden klar ist, daß ein derartiges Nachvornstreben dem gesamten Bewegungsgefühle nach der Tiefe des Bildes entgegengewirkt und herausfallen muß, so ist es nötig, der natürlichen *gegenständlichen* Vorstellung, daß die Figur sich uns zuneigt, entgegen zu wirken, d. h. ihr zum Trotze den Beschauer zu zwingen, die Verkürzung von

vorn nach hinten abzulesen. Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, daß hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine *Tiefenbewegung* eingereiht und bezeichnet bloß eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Andererseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung.

Eine weitere Ueberlegung bei der Anordnung der Stellung entsteht daraus, daß es für die Kenntlichkeit und das lebendige Erfassen wichtig ist, gerade die *bezeichnenden* Merkmale für den Gegenstand zur Ansicht zu bringen. Wir bedürfen für den weiteren Standpunkt gerade der ausdrucksvollsten Formenmerkmale; bei einer Figur z. B. der Gelenke.

Wir haben so die einzelnen Gegenstände als einheitliche Flächenbilder besprochen, nun müssen wir wiederum diese Flächenbilder möglichst als allgemeinen Flächeneindruck zu einigen

suchen, damit sie insgesamt der Tiefenbewegung entgegen wirken.

Diese Einigung der gegenständlichen Flächenbilder ist dadurch möglich, daß sie in möglichst gemeinschaftliche Distanzpläne geordnet sind; denn setze ich die Einzelnen in immer verschiedene Distanzen, so wird die Tiefenbewegung zu sehr zerstückelt und kann nur ruckweise vorschreiten und wird durch die immer wieder neuen Widerstände der Flächenbilder zu oft aufgehalten.

Ein zweites Mittel für die Einigung der Flächenbilder liegt in der Ueberschneidung. Es liegt in der Natur der Ueberschneidung, daß ein Teil des Dahinterliegenden verdeckt wird, und es wird sich dann fragen, ob das Dahinterliegende noch genügend verständlich bleibt und wie und wo es durchschnitten wird. Andererseits knüpft durch die Ueberschneidung die Erscheinung des Vorderen an die des Dahinterliegenden an. Die wichtige Kraft der Ueberschneidung ist also die, daß Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie durch die Ueberschneidung sich seitlich kontinuierlich fortsetzen, als Flächenmaße fortschreiten. Sie reichen sich sozusagen durch Ueberschneidung die Hände, ohne in realer Berührung gedacht zu sein. Dadurch steigert

sich das Zusammenwirken der Flächeneinheit, ohne die Distanzunterschiede aufzuheben. Die Ueberschneidung läßt sich dabei auf ein Minimum beschränken und sich so das Verdecken des Dahinterliegenden durch das Vordere fast gänzlich vermeiden. So kann sie Gegenstandsbilder als Distanz auseinander halten und doch als Flächeneinheit wirken lassen.*)

Ein weiteres Mittel zur Einigung von Flächenbildern liegt im Lichtgange. Flächenbilder, die in verschiedener Distanz liegen, können als einheitliche Lichtmassen zusammengehalten werden und dadurch dem Dunkleren gegenüber als Ganzes wirken.

Es ist klar, daß durch die Art der ganzen Anordnung die Tiefenbewegung in gewisser Richtung geleitet wird, und dies kann von besonderem Einfluß sein. Bringen wir z. B. in der Mitte eines Bildes etwas an, was das Nahe veranschaulicht und rechts und links am

*) So sehen wir denn auch, daß die anfänglich ganz symmetrisch in einer Fläche angeordneten Figurenbilder in der Frührenaissance allmählich lockerer werden und daß man lernt, die angestrebte Flächeneinheit nicht mehr nur direkt, sondern indirekt trotz Anordnung in verschiedenen Distanzschichten doch möglich zu machen. Die Flächeneinheiten werden anstatt ausgefüllt, durchbrochen doch zur Geltung gebracht.

Rande etwas, was die Ferne vergegenwärtigt, so ist die notwendige Folge davon, daß die Tiefenbewegung von der Mitte als dem Nahen ausgehend sich nach hinten nach den beiden Seiten verbreitert. Als Beispiel kann die irdische und himmlische Liebe von Tizian dienen. Diese Verbreiterung entspricht aber der natürlichen Vorstellung der Natur, wo das Nahe das Enge und die Ferne das sich Verbreiternde, Weite ausmacht.

Denken wir uns die Anordnung umgekehrt, das Rechts und Links als nahe Gegenstände, die Mitte des Bildes als die Ferne, so verengert sich die Tiefenbewegung breit anfangend nach der Tiefe hin, und wir empfinden das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge. Eine solche Anordnung wirkt von vornherein unserem wahren und normalen Naturverhältnis entgegen, beengt unser Raumgefühl, anstatt es ins Unbegrenzte anzuregen.

Diese nachteilige Wirkung findet natürlich nicht statt, wenn wir z. B. rechts am Rande die Nähe betonen und links am Rande die Ferne. Alsdann wird die Tiefenbewegung diagonal durch das Bild geführt, aber ohne sich nach der Tiefe hin zu verengern.

In bezug auf diese Bewegungsanregungen gibt es natürlich eine Menge Variationen der Anordnung, die für die Gesamtwirkung des

Bildes ausschlaggebend sind und auf immer andere Weise uns in die Welt des Räumlichen einführen. Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Gesamtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht. Denn unsere Allgemeinempfindungen, die mit der räumlichen Vorstellung zusammenhängen, werden durch Bewegungsvorstellungen getragen. Bedenken wir, daß, wie wir früher besprachen, alle Wirkung auf der Anordnung und Gegenüberstellung der Einzelfaktoren beruht, alles seinen Wert und sein Maß nur dadurch erhält, — so kann man sich einen Begriff davon machen, wie bedeutungsvoll jede Aenderung in dem Gefüge der Erscheinung für die Resonanz unserer Vorstellung werden kann.

In solchen Wirkungserfahrungen besteht das Kapital, welches in künstlerischen Zeiten zur Tradition wird und sich als Wirkungslehre forterbt und fortentwickelt.

Wir haben so die Flächenwirkung im Verhältnis zur Tiefenwirkung besprochen, nicht aber die Fassung und Anordnung der Flächeneindrücke, insofern sie als rein Zweidimensionales empfunden werden.

Hierbei kommen die zwei Grundrichtungen — die senk- und wagerechte — in Betracht.

Es liegt in unserer senkrechten Stellung zur Erde, andererseits in der horizontalen Lage unserer beiden Augen, daß die senkrechte und wagerechte Richtung, als Grundrichtungen aller anderen, uns eingeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur wag- und senkrechten. Enthält das Bild der Natur diese zwei Hauptrichtungen, z. B. einen senkrechten Baum, einen horizontalen Wasserspiegel, so haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung. Auch überwiegt in der Natur im allgemeinen die horizontale Richtung und andererseits vertritt im großen Ganzen alles, was auf der Erde steht und wächst, ein Anstreben nach oben, eine Senkrechte. Diese Grundrichtungen der äußeren Naturerscheinung entsprechen denen, die in unserer Organisation liegen, d. h. die wir von ihnen empfinden. Alles, was in derselben horizontalen oder derselben senkrechten Lage sich befindet, ist deshalb in der uns natürlichen Sehrichtung und einigt sich naturgemäß für den Blick. Alles, was im Kunstwerk so erscheint, gibt deshalb dem Gesamtbau der Erscheinung die Festigkeit. Eine solche Art der Anordnung der Erscheinungsfaktoren, welche innerhalb der Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen solch Gerüste von senkrechten und wagerechten Rich-

tungen festhält, ist wie das Skelett im Organismus, das überall wirkt, aber nicht selbst zur Erscheinung kommt.

Befinden wir uns einer Einzelsituation gegenüber, so tritt die Möglichkeit ein, daß in ihr nichts ist, was die Senkrechte und Wagerechte darstellt. Es kann alles dahin und dorthin geneigt sein, und nun tritt der Fall ein, daß die Darstellung einer solchen Situation der Natur ganz getreu sein kann und dennoch einer Grundwahrheit entbehrt, indem unser allgemeines Richtungsverhältnis zur Natur sich darin nicht ausspricht, keinen Anhaltspunkt findet. In solchem Falle ist der Künstler genötigt, die Senkrechte und Horizontale auf irgend eine Weise fühlbar zu machen und dadurch die Einzelsituation unter den Grundbedingungen einer allgemeinen Natur zu zeigen. Bedeutet ja doch alle Einzelsituation einen willkürlichen Ausschnitt aus dem Zusammenhange der Natur. Indem wir das Einzelbild so gestalten und für unsere Auffassung als Einheit zusammenbinden, wird es zugleich ein Ausdruck unseres allgemeinen Verhältnisses zur Natur und wirkt über den engen Rahmen seiner gegenständlichen Bedeutung weit hinaus als Natur im allgemeinen.

So sehen wir denn, wie das Festhalten eines einfachen Naturverhältnisses zu einer großen künstlerischen Bedeutung heranwächst und im

Kunstwerke gestaltend weiter wirkt und dessen Ruhe und Harmonie bedingt.

Es kann sich in der Kunst natürlich nicht um das bloße Wissen eines solchen Gesetzes handeln, sondern es muß dasselbe so in Fleisch und Blut übergegangen sein, daß es bei jeder Wahrnehmung und Darstellung die Vorstellung bedingt und begleitet. Auf solchem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze beruht die künstlerische Disziplin, die Kultur der bildlichen Vorstellung.

Wir haben bei der Gegenüberstellung der Flächen- zur Tiefenwirkung im bisherigen stets nur der zeichnerischen Mittel gedacht. Diese bilden den eigentlichen Kern der Wirkung des Bildes als eines Raumganzen, sozusagen die Architektur des Bildes.

Als verbindende und trennende, vor- und zurücktreibende Kräfte wären nun auch die *farbigen* Kontraste zu erwähnen. Es ist auf der Hand liegend, daß die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der großen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie. Dies verlangt

dann wieder eine ganz spezielle Kenntnis der Farbenverhältnisse, ihrer Tonwerte und macht einen speziellen Besitz der malerischen Erfahrung aus, auf die ich deshalb auch nicht näher eingehen kann.

Es ist klar, daß im Glanze und in der Pracht der Farbenwirkung ein lebendiges Zeugnis von der Existenz der Natur liegt, eine starke Anregung für unsere räumliche Vorstellung, und daß dies wiederum mit der Tiefe der Farben zusammenhängt; andererseits aber, daß auch die Leuchtkraft eines Bildes nur dann die eigentliche Bedeutung hat, wenn sie mit Beobachtung aller raumentwickelnden Erscheinungsfaktoren zustande kommt und als Mittel zu dem allgemeinen Zwecke verwendet ist. Sie kann eben nur das Resultat dieser allgemeinen künstlerischen Gestaltung eines Bildes sein und kann nicht direkt an sich angestrebt, durch diese oder jene technischen Mittel erreicht werden; sie bleibt sonst rein dekorativ, wird aber nicht Ausdruck unserer Gesamtvorstellung der Natur.

Um hier auch der Bemalung von Architektur und Plastik zu gedenken, so müssen bei dieser die Farbenkonstraste ebenfalls vor allem eine Formbedeutung haben.

Da die Licht- und Schattenwirkung bei Bauten mit dem Stand der Sonne wechselt, so verändern sich in der Wirkung die Formverhältnisse.

Die Formkonturen verschwinden im Schatten, die Gesimse erscheinen breiter je nach der Länge der Schatten etc., kurzum, Schatten und Licht wirken stärker als die Form. Um diesem Wechsel entgegenzuarbeiten, kann die Bemalung dienen; Farbenkontraste wirken stärker als Licht- und Schattenkontraste, und deshalb kann die Bemalung die Verhältnisse der Form, der Beleuchtung zum Trotz, zur Geltung bringen, sie unabhängig davon machen. Um diesen Zweck zu erreichen, müssen die Farben derart angebracht sein, daß die Farbenkontraste da sprechen, wo die Licht- und Schattenwirkung eine Unklarheit hervorruft. Es ist jedoch einleuchtend, daß es sich dabei nur um die Kontrastwirkung handelt, nicht um das Anbringen bestimmter Farben.

Das gilt auch für die Figuren, die sich von der Architektur z. B. in einem Giebelfeld als Ganzes trennen. Welchen Ton sie erhalten, ist dabei gleichgültig. Der Ton darf eben nur als Kontrast zum übrigen wirken, nicht als Lokalfarbe der Figuren; man darf nicht zu der Vorstellung gelangen, daß es sich um eine braune oder gelbe Menschenrasse handelt. Auf diese Weise drücken sich alle Formverhältnisse auch farbig aus, ohne die Farbe als etwas für sich Bestehendes abzusondern, der etwa die Bedeutung einer Lokalfarbe in der Natur zukäme.

Bei isolierter Skulptur ändert sich die Sachlage insofern, als sie nicht mehr als ein notwendiger Teil eines abgeschlossenen farbigen Ganzen auftritt und in diesem ihre bestimmte farbige Rolle spielt. Sie steht der Natur als ein Isoliertes und Getrenntes gegenüber. Insofern die Natur stets eine farbige Umgebung ausmacht, darf die Figur, um harmonisch zu wirken, nicht eine Lücke bilden, sondern muß auch als Farbeneindruck existieren. Da andererseits die Natur als ein Naturprodukt farbig ist, nicht künstlich gefärbt, so muß auch die Figur nur als Naturprodukt farbig wirken, nicht als ein farbig Dargestelltes, wobei die Farbe als Ausdruck des Dargestellten benutzt wird. Dazu kommt, daß der Natur gegenüber die Figur in erster Linie sich als ein Ganzes behaupten muß, und es ist deshalb nötig, sie auch als Farbe möglichst zusammen zu halten. So stellt es sich als das im allgemeinen Richtige heraus, dem Stein wenn nötig eine Tönung, der Bronze eine Patina zu geben. Alle Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus ist eine Roheit.

## V.

## Die Reliefauffassung.

Wir haben im letzten Kapitel gezeigt, wie der Künstler bei seiner Aufgabe — für die

komplizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen — zu einer immer konzentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird. Mit dieser Gegenüberstellung gelangt er zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt. Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild — andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungemein erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer *Flächenschicht* von *gleichem* Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen.

Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar.

Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen.

Auf solche Weise gelangt der Künstler dazu, die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche ursprünglich aus einem Komplex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, daß uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welchen alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen imstande ist.

Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unserer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindrucke und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weiteren Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese

Erscheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen.

Die Aufgabe — dies Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstandserscheinung — ist für beide dieselbe, und die Arbeit beider wird durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet, mögen auch die zu verwendenden Mittel noch so verschieden sein.

Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts anderes als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung.

Diese Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten, und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und faßt. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Ein Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis

zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln. In dieser Vorstellungsweise findet die tausendfältig bewegte Anschauung erst ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit. Sie wird notwendig für alle künstlerische Formen, sei es bei einer Landschaft oder einem Kopfe; überall ordnet sie die Wahrnehmung, verbindet und beruhigt sie. In allen bildenden Künsten ist sie dieselbe, ist sie Führerin, wirkt sie in derselben Weise als ein allgemeines Verhältnis und Bedürfnis, dem sich alles unterordnet, in dem sich alles schichtet, vereinigt. Ebenso wie für das Zweidimensionale alle Richtungen im Verhältnis zur Senk- und Wagerechten gemessen werden und einen Halt gewinnen, ebenso können alle einzelnen Tiefenvorstellungen erst ihren klaren Wert erhalten, wenn sie im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung erscheinen. Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinen Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maßstab. Je klarer dieser fühlbar wird, desto einheitlicher und wohltuender der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Form-Problem der Kunst, und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert. Die

Darstellung der Natur erhält erst in ihr eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke.*)

---

*) Wenn wir die Erscheinungsform, welche vom Kunstwerke festgehalten wird, als eine gezeigt haben, die auf einem ferneren und nicht nahen Standpunkte zum Objekt beruht, so möchte ich einem Gedanken begegnen, welcher dabei auftreten könnte. Da das Fernbild alles unter Lebensgröße zeigt, so könnte das für manchen mit der Darstellung des Lebensgroßen und mit dessen Schärfe und Deutlichkeit im Widerspruch stehen.

Die Bedeutung und der Wert des Fernbildes beruht jedoch auf der Art, wie es uns die Natur als Ganzes modelliert und einigt, es handelt sich dabei nur um die einigenden Kräfte.

Einmal hängt es ganz von der Schärfe des Auges ab, auf welche Distanz es die Gegenstände scharf und präzis sieht, und die Entfernung, welche das Fernbild erfordert, hat an und für sich nichts mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit des Bildes zu tun, wenn sie auch auf die Härte oder Weichheit der Erscheinung Einfluß nimmt. Andererseits ist der Maßstab einer Darstellung nicht mit einer Distanzvorstellung verknüpft. Es ist ja Tatsache, daß die perspektivische Verkleinerung in natura von uns gar nicht empfunden wird. Es

Nachdem wir in der Reliefvorstellung das allgemeine künstlerische Verhältnis zur Natur erkannt und entwickelt haben, ist es notwendig, das plastische Relief, als direkten Ausdruck dieses allgemein künstlerischen Verhältnisses, noch näher zu besprechen.

---

erscheint uns ein Mensch auf weitere Entfernung durchaus nicht kleiner als in der Nähe. Wir halten in natura die Lebensgröße in der Empfindung noch auf größere Distanz fest, ja sie hört eigentlich nie auf, da ja die Perspektive nur ein Anregungsmittel zur plastischen oder Raumvorstellung ist, und die letztere sich die Gegenstände in ihrem körperlichen Sein, in ihrer wirklichen Größe vorstellt. Der gewöhnliche Mensch muß besonders darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Gegenstände mit der Entfernung als Bild an Größe abnehmen. Es beweist das eben, wie unendlich stark die Vorstellung gegenüber dem Gesichtsbild das Bewußtsein beherrscht. Die unperspektivischen Bilder alter Zeiten finden darin ihre natürliche Erklärung, es brauchte ein entwickelteres Bewußtsein, um das Gesichtsbild als Wahrnehmung an sich zu beobachten und von seiner unwillkürlichen Wirkung als Formenvorstellung zu trennen. — Anderseits ist es nicht der faktische Maßstab, an welchem der Eindruck der Lebensgröße gebunden ist. Wir verkleinern oder vergrößern uns sozusagen mit dem Bilde oder rücken es gleichsam in die Ferne, und damit bleibt das Verhältnis des Dargestellten zu uns für die Vorstellung immer

Die Reliefvorstellung fußt auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen.

Die Elemente der Reliefvorstellung sind, wie wir gesehen haben, die einheitliche Wirkung alles Zweidimensionalen als Fläche, und alles Dreidimensionalen als einheitliche Tiefenbewegung oder Tiefenmaß. Indem die Darstellung die zwei einheitlichen Wirkungen hervorruft, enthält sie das, was das Auge braucht, um eine räumlich-klare Vorstellung der Natur zu entwickeln; ein kenntliches Bild des Gegenstandes in der Fläche und ein einheitliches Tiefenmaß für die Volumenempfindung.

Daraus ergibt sich dann für die Plastik die

---

dasselbe. Es hängt der eine oder der andere Fall ganz von der Darstellungsart ab. — Ist eine Darstellung in kleinem Maßstab im großen und ganzen gegeben, dann wirkt der Gegenstand wie ein aus der Ferne gesehener und deshalb an sich lebensgroß. Ist sie im einzelnen sehr ausgeführt, dann wirkt der Gegenstand als ein lebensgroßer in Miniaturformat, und wir verkleinern uns mit ihm. Die Kraft der Anregung, nicht der Maßstab des Dargestellten ist es, welche unsere Vorstellung bestimmt. Es ist somit die Reliefauffassung ganz unabhängig von der Größe der Darstellung, und gute lebensgroße Porträts halten einen fernen Eindruck ebenso fest wie kleinere.

Reliefvorstellung vom ganz flachen Relief bis zum vollständig runden, wo zuletzt das einheitliche Tiefenmaß dem realen Tiefenmaß der Figur entspricht.

Bei all den Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch- d. h. eigentlich Tief-relief, handelt es sich in erster Linie darum, daß die einheitliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, daß sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt einzelnes aus dieser Gesamtfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten gelesen, ist also durchaus unkünstlerisch in der Wirkung. Ein Fehler, der heutzutage gang und gäbe ist.

Die einheitliche Tiefenbewegung beruht auf der Wirkung eines einheitlichen Tiefenmaßes und verlangt deshalb eine der vorderen Fläche parallel laufende Grundfläche (immer nur der Wirkung nach zu verstehen). Denn die Grundfläche des Reliefs spielt die Rolle eines einheitlichen Hintergrundes, von dem sich die Figuren abheben. Es hängt deshalb ganz von den aufliegenden Formen ab, ob der Grund da oder

dort tiefer zu liegen kommt, denn er soll im Ganzen und im Verhältnis zu der aufliegenden Form als einheitlicher Hintergrund wirken. Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als *Hauptfläche* wirken, sondern die *vordere Fläche*, in der sich die Höhen der Figuren treffen. Sonst tritt wiederum der Fall ein, daß die Figuren vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes existieren und deshalb aufgesetzt erscheinen.

Was nun das Tiefenmaß des Einzelnen im Verhältnis zum gesamten Tiefenmaß betrifft, so begegnet man oft der irrigen Meinung, daß, wenn z. B. das Gesamtmaß der Reliefliefe ein Drittel des Naturmaßes ausmacht, das Tiefenmaß im einzelnen durchgängig ein Drittel der Natur ausmachen müsse. Das Relief würde dann eine runde Figur im Tiefenmaß durch drei dividiert darstellen.

Aus den früheren Auseinandersetzungen haben wir aber erkannt, daß im Fernbilde die als Wirkung erscheinenden Verhältnisse der Naturform mit den tatsächlichen Maßverhältnissen nicht übereinstimmen. Es einigen sich Tiefendifferenzen zu *einer* Flächenwirkung, andere sprechen dieser gegenüber als Formkontraste um so stärker. Die Daseins- und die Wirkungsform sind nicht dasselbe, und die Reliefvorstellung hält die Wirkungsform fest, nicht die Daseinsform. Sie faßt die Natur in ihrem

Wirkungsverhältnis. Darauf beruht es ja, daß das Relief imstande ist, sich vom wirklichen Tiefenmaße unabhängig zu machen. Es ist damit klar, daß das Relief nicht eine triviale Division des Naturdurchmessers darstellt, sondern ein von diesem unabhängiges Wertbild, und so erst einen Sinn und eine Existenzmöglichkeit bekommt.

Wie unwichtig das faktische Tiefenmaß der Figur für die Volumenauffassung durch den Sehakt ist, zeigt sich z. B. darin, daß, wenn ich ein Relief vom Hintergrund befreie und fernstelle, es schwer ist, zu erkennen, ob das Bild Relief oder eine runde Figur ist.

Man könnte glauben, daß jedes flache Relief auch als ein tiefes behandelt werden könne und umgekehrt. Dem ist aber nicht so. Es hängt dies ganz von der Anordnung ab. Ein flaches Relief, welches naturgemäß durchgängig das Licht auffängt, würde bei tiefer Behandlung Schattenpartien enthalten, und es frägt sich alsdann, ob es dies verträgt, d. h. ob es noch deutlich bleibt. Es liegt also in der Konzeption und Anordnung, so gut wie bei einem Bilde, ob alles im Lichte gedacht ist oder nicht. Und umgekehrt kann ein tiefes Relief, welches mit und auf die Schattenwirkung konzipiert ist, in der flachen Darstellung die notwendige Wirkung einbüßen.

Hier wäre noch über die Reliefdarstellung in Bronze einiges zu erwähnen.

Da die Silhouettwirkung der Bronze für die Klarheit der Darstellung notwendig ist, und diese beim Bronzerelief durch den dunkeln Grund bedeutend geschmälert wird, so wird eine Steigerung der inneren Formgebung, eine größere Kontrastwirkung von Höhe und Tiefe erforderlich. Außerdem hat der Metallglanz auf den Höhen veranlaßt, die Form im Sinne eines Hervortauchens aus dem Dunkeln zu gestalten, ähnlich wie bei der Formgebung im Rembrandtschen Sinn. Dazu kommt, daß Bronzedarstellungen vielfach nicht als abgesonderte Kunstwerke, sondern als Füllungen oder Verzierungen verwandt werden. Alsdann dient das Figürliche einer ornamentalen Wirkung und kann unter dieser Voraussetzung im Widerspruch zum Reliefprinzip stehen. Ich möchte da als bezeichnendes Beispiel die kleine Michel Angelo zugeschriebene Bronzetür anführen, auf der ganz flachgehaltene Figuren ganz runde Köpfe hervorstrecken. Hier spielen aber die Köpfe der Figuren die Rolle von Metallknöpfen einer Türe, und da sie sich wiederholen, so bilden die Köpfe untereinander doch wieder eine gemeinschaftliche Reliefflâche. Eine solche, in diesem Fall sehr wohl verstandene und gerechtfertigte Freiheit hat jedoch dazu geführt,

daß andere sich ein solches Hervorragenlassen aus der Fläche erlaubten, wo keine ornamentale Veranlassung dazu vorhanden war, und wo aus Mangel an Wiederholung keine Reliefeinheit der Höhen eintrat. Damit entstand eine künstlerische Verirrung, wie sie z. B. die Sockelreliefs des Perseus von Benvenuto Cellini darstellen, und diese Verirrung hat dann immer wieder ihre Nachahmer gefunden.

Der scheinbare und oft auch wirkliche Widerspruch solcher Bronzereliefs zu Steinreliefs hat zu der irrigen Ansicht verleitet, daß jedes Material eine andere Reliefvorstellung veranlasse. Dann, weitergehend, hat man die Prinzipien der künstlerischen Gestaltung nur als notwendige Konsequenz des Darstellungsverfahrens, wie es das Material bedingt, aufgefaßt. — So hat man denn die Sachlage gerade auf den Kopf gestellt. Weil die Bedingungen des Materials den Künstler zwingen können, durch *verschiedene* Materialbehandlung den künstlerischen, vom Material gänzlich unabhängigen Bedürfnissen gerecht zu werden, leitet man die künstlerischen Prinzipien vom Material her und sieht in der künstlerischen Darstellung zuletzt nichts weiter, als eine Darstellung des Materials und seiner Verarbeitung. Das ist denn doch eine sehr starke Verwechslung von Zweck und Mittel.

Wenden wir jetzt die Reliefauffassung noch

speziell auf die runde Darstellung einer Figur an, so stellt sie die Anforderung, daß die dargestellte Figur für verschiedene Ansichten die Reliefaufgabe erfülle, sich als Relief ausdrücke. Das heißt aber wieder, daß die verschiedenen Ansichten der Figur stets ein kenntliches Gegenstandsbild als einheitliche Flächenschicht darstellen. Es handelt sich darum, daß die Figur für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erweckt und somit einen Gesamtraum beschreibt von klarer Flächeneinheit. Dadurch wird der ganze materielle Formbestand zur sehbaren Form umgebildet und ist dadurch im Gegensatz zur realen Modellform, zum Naturabguß, eine reine Erscheinungsform geworden. Eine solche Anordnung können wir uns wieder am besten mit Zuhülfenahme der beiden Glaswände klar machen. Indem sich die Figur in ihren Hauptansichten in einer gemeinsamen Fläche einigt, erhält sie die Ruhe und Sichtbarkeit, wie wir sie bei einer klaren Wirkung aus größerer Entfernung erhalten. Ihre Erscheinung ist alsdann so geeinigt, wie es der einheitliche Blick verlangt, wenn er die Figur als Teil einer Gesamtheit auffaßt. Was sich in natura durch die größere Entfernung für den Blick einigt und darstellt, geht durch die Anordnung der Figur selbst in die plastische Darstellung über, so daß ihre Erscheinungs-

weise, unabhängig von der Distanz des Standpunktes des Beschauers, dieselbe bleibt. Die Figur stellt sich auch für den nahen Standpunkt als einheitliches Flächenbild dar. Diese Auffassung macht sich in der ganzen Formgebung der Figur geltend, da die Gesamtanordnung sich bis in die einzelnsten Formen hinunter fort und fort gliedert.

Wenn es das natürliche Erfordernis für einen Standpunkt ist, ein klares Flächenbild des Dargestellten zu erhalten, so ist es umgekehrt die natürliche Folge solcher Gestaltung einer runden Figur, daß sie den Beschauer zwingt, seinen Standpunkt den Flächen gegenüber zu wählen. Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen sein will, oder je nach der Anzahl solcher Flächenbilder, die sie bildet, die verschiedenen Standpunkte. Es liegt natürlich in der Konzeption der Figur, wie viele Ansichten sie hat. Ob bloß zwei — wie es Figuren haben, welche analog einer reinen Relieferfindung sich ausbreiten, — ob drei oder vier etc. Es handelt sich dabei stets nur um das Maß der Energie, mit der die Figur bestimmte Standpunkte anweist, nicht um eine notwendige Anzahl. Immer wird sich aber *eine* Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächenein-

druck darstellt und zusammenfaßt. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht.

In der Anordnung der runden Figur zu solcher Bilderscheinung liegt das Problem des plastischen Aufbaues des Ganzen.

Bei dieser Darlegung des Einigungsprozesses der plastischen Form ist von der Erscheinung ausgegangen. Machen wir es umgekehrt und gehen wir von der plastischen Form aus, so ergibt sich folgendes. Alle plastische Einzelform muß sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegung einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so daß zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht. Je stärker diese Einigung in einer Fläche möglich geworden, desto einheitlicher wird die Form als Erscheinung sprechen. Wenn es nun für die Erscheinung wichtig ist, daß wir für verschiedene Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur erhalten, so liegt es andererseits in der plastischen Beschaffenheit, daß der gesamte Flächengang stets fortschreitend die Figur nach allen Seiten umschließt und einigt.

So wird denn bei Figuren, die zu einer klaren Erscheinung durchgebildet sind, der Gesamt-

raum, in dem sie gedacht sind, sich klar aussprechen und fühlbar werden. Denn die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden eben einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klarseitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können. Man ist dann mit der Darstellung um kein Haar weiter gekommen, denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.

Daß das Gegenständliche sich für eine Ansicht klar ausspricht, läßt sich auf zweierlei Weise erreichen. Im Freien, durch eine deutlich sprechende Begrenzung, durch das Silhouettbild; dies ist überall notwendig, wo die Plastik auf große Entfernung zu wirken hat, weil dort die innere Gliederung für den Blick mehr und mehr verschwindet. Das klare Silhouettbild ist das weittragendste Gegenstandsbild. Es ist außerdem für die Bronze ein notwendiges Erfordernis, weil bei dieser die innere Form infolge der dunkeln Farbe zu schwach spricht. Aus dem Bedürfnis dieser Fernwirkung haben die Griechen meistens ein klares Silhouettbild zur Gegenstandserklärung gebraucht.

Im geschlossenen Raume, wo der Standpunkt ein näherer ist, und die *innere Form* den Gegenstand verdeutlichen kann, wird die Sachlage eine andere. Bei geringerer Distanz besitzen wir ein kleineres Sehfeld, und da es nach dem Rande zu verschwommen ist, und seine Kraft im Zentrum liegt, so darf das, was den Gegenstand verdeutlicht, nicht am Rande, sondern muß nach der Mitte des Sehfeldes zu liegen. Das Mittel der klaren Silhouette verlangt einen weiteren Standpunkt, wo wir sie leicht überblicken können. In der Nähe aber, wo die Figur mehr und mehr das ganze Sehfeld einnimmt oder gar überragt, dürfen wir

nicht der Auskunft, welche die Begrenzung uns gibt, benötigen, sondern wir müssen umgekehrt sie entbehren können. Das hat dazu geführt, in solchem Fall die Begrenzung möglichst ruhig eine Gesamtmasse umschließen zu lassen und die Figur desto einheitlicher vom Hintergrunde zu trennen. Der näher angenommene Standpunkt spricht sich deshalb in der Gestaltung der Figur dadurch aus, daß das Silhouettbild zu einer ganz beruhigten allgemeinen Begrenzung gegen den Hintergrund wird.

Diese Gestaltungsweise hat sich denn auch als notwendig bei der Skulptur für Innenräume in der Renaissance besonders ausgebildet. Man denke an Michelangelos kompakte Gestalten.

Bei den Bronzen, bei denen die Innenformen niemals so deutlich reden, um die Silhouette entbehren zu können, treibt der künstlerische Instinkt dazu, den Maßstab so weit zu verkleinern, daß die Silhouettwirkung noch klar ins Sehfeld fällt. Die Bronze als *Silhouettbild* verlangt für den nahen Standpunkt einen kleineren Maßstab, als die Marmorfigur von *geschlossener* Begrenzung.

Da das Wesen der Reliefauffassung darin liegt, das Kubische zu einem einheitlichen Gesichtseindruck zu formen, so muß die Reliefauffassung notwendig immer in Kraft treten, wo das Objekt der künstlerischen Gestaltung ein kubisches

Gebilde ist. Also vor allem auch bei der Architektur, bei Möbeln etc. Es handelt sich immer darum, daß wir ein deutliches Gefühl der äußeren Schicht erhalten, und daß wir alle Einzelformen als eine Vertiefung von vorn nach hinten lesen. Der griechische Tempel bildet z. B. eine geschlossene Raummasse, die Säulen stehen so nah, daß sie als durchbrochene vordere Raumschicht wirken. Wir nehmen nicht einen Raumkörper wahr, vor dem Säulen stehen, die uns entgegen wirken, sondern umgekehrt die Säulen bilden den Raumkörper mit, und die allgemeine Tiefenbewegung schreitet zwischen ihnen durch.

Ebenso führt der romanische Stil die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch und faßt jede Oeffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Oeffnung zur Anschauung bringt.

Bei allen Stilunterschieden, welche die Architektur aufweist, bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Dadurch erhält ein Bau erst seine künstlerische Einheit. Fassen wir einen Bau als einen Organismus von Stilformen auf, so ist er zunächst nur einem Naturgebilde zu vergleichen, dessen Form durch die Reliefauffassung erst die künstlerische Einheit gewinnen soll.

Ich begnüge mich hier mit diesen kurzen Andeutungen, die nur darauf hinweisen sollen, daß der Architektur als Kunst dasselbe Gestaltungsprinzip innewohnt, wie der Plastik und der Malerei.

## VI.

## Die Form als Funktionsausdruck.

Wir haben in den früheren Kapiteln die Erscheinung als Ausdruck unserer *räumlichen* Vorstellungen von der Natur klargelegt.

Wir gingen von der menschlichen Fähigkeit aus, dem optischen Bild die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen. Wir bezeichnen dies schlechthin mit Sehen, in derselben Weise, wie wir sagen, daß das Kind erst dann lesen kann, wenn sich beim Ansehen der Buchstaben die Vorstellung des lebendigen Wortes einstellt. Die künstlerische Darstellung formt sich alsdann als eine Erscheinung, die als lesbarste erkannt wurde, und die den räumlichen Inhalt zu diesem Zweck anordnet. Das Erste, was wir aus der Erscheinung lesen, ist Raum und Form, und die Vorstellung des Raumes oder der Form habe ich deshalb als die elementarste und notwendigste zuerst behandelt. Die Vorstellungen, die sich nun wieder auf die Form selbst beziehen, insofern wir die

Form als Wirkung einer Ursache ansehen, sind für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter Ordnung. Es sind dies erstens die Vorstellungen des materiellen Stoffes, so weit dieser die Form bedingt; letztere wird dann zum Ausdruck der Struktur oder der unter der Oberfläche liegenden Formen, wie es bei jedem Organismus sowohl in der Ruhe als auch in der Bewegung der Fall ist. Zweitens die Vorstellung eines Motivs, einer Handlung oder eines Vorgangs, insofern diese eine Veränderung oder Bewegung der Form bedingen. Beides sind Vorstellungen der Form als Ausdruck und Resultat von Bedingungen entweder dauernder oder momentaner Natur.

Indem wir uns die Veranlassung zu einer Erscheinung vorstellen und diese damit entweder als Folge eines seelischen Motors — als Handlung — oder einer mechanischen Funktion oder aber als Folge organischer und stofflicher Bedingtheit fassen, schieben wir hinter den Tatbestand der Erscheinung gleichsam eine Vergangenheit und Zukunft oder eine dauernde Wirkung. Diese werden alsdann in der Vorstellung wachgerufen und sozusagen in die Erscheinung mit eingeschlossen. Je nach Art der Faktoren, welche in der sich jeweilig darbietenden Erscheinung liegen, stellen sich zugleich die betreffenden Vorstellungen ein.

Auf die stofflichen Bedingungen für die Form ist es nicht nötig, näher einzugehen, dagegen verlangen die Formen als Ausdruck eines Vorgangs eine nähere Erörterung.

Die Natur, insofern sie sich verändert, bewegt, ruft Aenderungen der Erscheinung hervor, die wir als Merkmale dieser Vorgänge festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn sozusagen innerlich mitagieren und diese innere Aktion der äußeren Erscheinung als Ursache unterlegen. Wie das Kind die Mimik des Lachens und Weinens verstehen lernt, indem es diese Mimik mitmacht und an dem eigenen Muskelvorgang, den es hervorruft, auch die innere Ursache des Behagens oder Unbehagens zu empfinden imstande ist, so wird uns alle Mimik, alle Bewegung bei anderen ein verständlicher Ausdruck für innere Vorgänge, eine verständliche Sprache. — Diese Uebertragung geht so weit, daß auch da, wo uns neue Erscheinungen vorkommen, wir sie mit dem eigenen Körpergefühl, welches ähnliche Erscheinungen begleitet hat, sofort beleben und bezeichnen. So sammelt sich ein Kapital von Merkmalen für Vorgänge an, und die Deutlichkeit dieser Funktionsmerkmale wird ihren Wert ausmachen als Träger dieses Lebensgefühls, dieser Sympathie

zwischen dem Menschen und der Außenwelt. Dehnen wir diese Anschauung auf den ganzen Körper aus, so ist es natürlich, daß sie überall belebend einwirkt und formbestimmend Einfluß nimmt. Es ist also, was wir schlechthin Leben der Natur nennen, eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellungen. Wir müssen hier den Ausdruck der Funktionsmerkmale im weitesten Sinne nehmen, nicht nur für den momentanen direkten Vorgang als Aktivität, sondern auch für die Ruhe. So lange die Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu einer Körperempfindung aus.

Da nun die Natur durchaus nicht immer die lebendige Mimik hat, die wir brauchen, um zur Mitempfindung angeregt zu werden, und unsere Vorstellung diese Mimik aus dem gesamten angesammelten Erfahrungsmaterial im Verein mit dem direkten Körpergefühl gewinnt, ähnlich wie es der Schauspieler tut, so wird auch der Künstler sich nicht an die jeweilige tatsächliche Naturerscheinung binden, an ihr kleben, sondern selbständig die Sprache nach seiner subjektiven Kraft entwickeln und bei seiner Darstellung die allgemeine Forderung an die Natur auch dem Einzelfall gegenüber geltend machen.

Es ist klar, daß diese belebende Kraft unserer

Vorstellung sich nicht nur auf die lebenden Wesen, sondern auf die gesamte Natur ausdehnt, und wir dadurch alles in Beziehung zu uns setzen und mit unserem Körpergefühl durchdringen.

Die Funktionsmerkmale, wie sie sich in unserer Vorstellung festsetzen, haben aber noch eine weitere Bedeutung. Eine langfingerige, sehnige Hand in voller Ruhe erinnert so sehr an das Bild der sich ausstreckenden, zugreifenden Hand, daß sie an sich für uns die Tendenz des Greifens und die damit weiter zusammenhängende Körperempfindung ausdrückt. Sie trägt sozusagen das Gepräge einer Tätigkeit in latentem Zustand. Stark entwickelte Kinnladen machen den Eindruck von Kraft und Energie, weil wir bei starken Willensäußerungen die Kinnladen aufeinander pressen und anspannen, so daß ihre Muskulatur hervortritt. Weil sie in diesem Fall stark wirken, so entsteht bei an sich starken Kinnladen diese Erinnerung an den Willenszustand und wir empfinden in ihnen den Ausdruck der Kraft. So wie sich die Stirnmuskeln im Zorn oder in der Anstrengung zusammenballen, und wir diesen zusammengezogenen Wulst als Ausdruck des Zornes oder der Anstrengung auffassen, so behält auch eine Stirne, wo dieser Wulst im Ruhezustand

vorhanden und durch den Knochenbau veranlaßt ist, den Ausdruck der Kraftentwicklung.

Auf diese Weise gelangen bestimmte Formen zum Ausdruck innerer Vorgänge, obschon sie in gar keiner Bewegung gedacht sind, weil sie an Formen in Bewegung erinnern. — An der Hand dieser Uebertragungsweise gelangt der Künstler dazu, Formtypen festzuhalten und zu gestalten, welche einen bestimmten Ausdruck haben und im Beschauer bestimmte Körper- und Seelenempfindungen erwecken. Bei dem Festhalten einer bestimmten Funktionsart entstehen ganze Körpertypen, indem wir aus der Natur alle die Formenarten zusammenhalten, die denselben Funktionscharakter tragen. Es bezeichnet dies natürlich ebensowohl unser rezeptives Verhältnis zur Natur, als unser produzierendes in der Kunst. Weil gleichsam dieselbe Anspannung oder dasselbe Gehenlassen sich durchweg in einem Körper ausdrückt, empfinden wir in ihm eine typische Einheit.

Ob wir in der Natur einen derartigen für uns einheitlichen Typus vorfinden, oder ob der Künstler ihn schafft, ist einerlei; in beiden Fällen hat er für uns die gleiche Realität.

Indem wir so den Bedürfnissen in der Gestaltungsweise unseres Vorstellungslebens nachgegangen sind, bemerken wir, daß das, was die Form für uns aussagt, ihr durchaus nicht

in natura immer im gegebenen Fall zuzukommen braucht. Der Kerl mit seinen starken Kinnladen kann ein schwacher Mensch sein, die langfingerige sehnige Hand steif und ungeschickt zum Greifen. Der Ausdruck der Form, ihre Sprache für die Phantasie, welche auf Uebertragung von Funktionsmerkmalen fußt, kümmert sich nicht um die jeweiligen realen Verhältnisse von Form und Inhalt, hängt nicht jedesmal neu davon ab. Der rührende Ton einer Stimme wirkt rührend, auch wenn ich weiß, daß ihr Eigentümer nichts dabei empfindet.

Es ist jedoch wohl zu bemerken, daß die starke Gestaltung der Phantasieübertragung bei verschiedenen Menschen und in verschiedenen Zeiten verschieden ausgebildet sein kann. Ein wissenschaftliches Beobachten, oder ein Feststellen der jeweiligen realen Verhältnisse, kann so in den Vordergrund des Interesses treten, daß die unbeirrte Uebertragung der anschaulichen Erfahrungen mehr und mehr abnimmt und einschläft. Gegenüber dem Interesse an dem positiven Sachverhalt und dem Ausweiszettel des Beweisbaren fühlt sich die unwillkürliche Vorstellungsarbeit unberechtigt und traut sich nicht mehr hervor. Damit stirbt der Sinn für den Ausdruck der Natur und mit ihm das künstlerische Material ab.

Wir haben so gesehen, daß wir die Veränderungen in der Natur je nach ihrem Funktionsausdruck mit unserer Vorstellung begleiten, daß aber auch das Feste, Unveränderliche die Anregung zu Vorstellungen von bestimmten Vorgängen enthalten und so zur feststehenden Ausdrucksform für gewisse Eigenschaften werden kann. Damit erscheint überhaupt der Unterschied zwischen bewegter und ruhiger Natur verwischt; in beiden Fällen wird die Form als eine entstandene aufgefaßt, und ihr Leben besteht in der Erregung der Vorstellung von Bewegungsvorgängen. So wird es begreiflich, daß in der bildlichen Darstellung der Verlauf einer Bewegung, wie er sich in der Natur vollzieht, gar nicht vermißt wird. Es enthält dies Phänomen keine andere Tatsache, als die der Ausdrucksfähigkeit nichtbewegter Natur. Das Leben einer Hand im Ruhestand wird in ganz derselben Weise erfaßt und vermittelt, wie das der Hand in Aktion. Es existiert darin kein Unterschied im inneren Vorgang. Die agierende Hand ist nur noch ein stärkerer Ausdruck gewisser Funktionsvorstellungen, als die ruhende, bei der sie, sozusagen, bloß lauern um sich betätigen zu können. — Hiermit hängen denn auch die Vorstellungen von zweckentsprechender Form zusammen; die Form im Ruhezustand läßt schon ihre Funktionsweise

erkennen. Der organische Körper wird als ein Komplex von Formen aufgefaßt, die das Gepräge bestimmter Funktionsmöglichkeiten tragen. Das Gefühl für das organische Leben beruht darauf, daß wir uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen können; die organische Einheit darauf, daß wir uns mit unserm Körpergefühl in das vorliegende Körpergebilde ganz hinein versetzen können.

Wie ausschließlich die Darstellung alles Bewegten auf dem Festhalten dessen beruht, was die Vorstellung erregt, und nicht auf dem getreuen Festhalten des Wahrnehmungsbildes, beweist z. B. die Darstellung eines eilig laufenden Hundes. Die sich bewegenden Beine sehen wir faktisch nur als eilig bewegte Streifen oder Schatten; von einer bestimmten, irgendwie deutlichen Form derselben ist nichts zu sehen, während Kopf und Rumpf eine deutliche Form behalten. Fußte nun die Wiedergabe auf dem Festhalten eines oder mehrerer zusammengesetzter Bewegungsmomente, so würde sie stets die Beine nur als unklare Streifen darstellen. Es zeigt sich aber, daß wir überhaupt die *Vorstellung* darstellen, nicht die *Wahrnehmung*. Die Vorstellung hält das Bild des Hundebeins in der Ruhe fest und bringt es nur in die Lage, die wir beim Laufen wahrnehmen, schafft sich ein klares Bild, das sowohl überall den

Hund, als auch sein Laufen festhält. Unsere Wahrnehmungen der Bewegung werden also erst in Beziehung zu dem Bilde gebracht, welches unsere Vorstellung von dem Gegenstande festhält, und wir bilden uns dann wiederum eine Vorstellung der Ruhe vom Körper in Bewegung. Dies ist aber etwas ganz anderes als das Bild eines oder mehrerer zusammengesetzter Momente, wie es uns der photographische Apparat von der Bewegung zeigt — das momentane Wahrnehmungsbild. Ein Rad in vollem Laufe zeigt als Wahrnehmung der Speichen stets nur ein unklares Huschen. Die Darstellung wird dessen ungeachtet das Rad in der Deutlichkeit der Ruhe geben. Das Bild vom ruhigen Rad, welches in unserer Vorstellung lebt, ist also stärker, als das flüchtige Bild des bewegten Rades, und wir halten das erstere als wichtiger für die Vorstellung fest und opfern das Wahrnehmungsbild, als das undeutliche, welches die Form auflöst. In einer Illustration wird uns das flüchtige Bild genügen, in einem ernsthaften Bilde stören. Es hängt vom Taktgefühl des Künstlers ab, wie weit er flüchtige Wahrnehmungsbilder an Stelle der klaren Formvorstellung setzen darf.

So erklärt es sich auch, daß in der Plastik, wo doch stets die Form klar gegeben wird, eine rasche Bewegung darstellbar wird. Dem Bilde,

welches uns die einzelne Wahrnehmung an sich gibt, entspricht die plastische Darstellung nicht, sondern einem Vorstellungsbild, das aus der Wahrnehmung die bestimmten Merkmale in sich aufnimmt, welche die Vorstellung der Bewegung erregen; sie gibt nicht den eigentlichen Eindruck während der momentanen Bewegung. Wir stehen nicht als Moment-Maschinen der Natur gegenüber, sondern als Wesen, die ihre Vorstellungen kombinieren und die einzelnen Wahrnehmungen nur dabei benutzen und mit hinein verweben.

Wenn wir auf dies Kapitel zurückblicken, so ist es uns klar, wie durch die Funktionsvorstellungen die bewegte und unbewegte Natur für uns ein lebendiger, agierender Körper wird und sich dieses Leben in der Erscheinung in Funktionsmerkmalen ausspricht.

Während wir früher die Erscheinung als Ausdruck der räumlichen Vorstellung betrachtet und dabei von ihrer Eigenschaft als Raumwert gehandelt haben, so haben wir jetzt die Erscheinung rein als Funktionsausdruck behandelt und könnten also in diesem Sinne von Funktionswerten der Erscheinung sprechen.

In der Erscheinung als Raumwert haben wir ihren elementarsten, notwendigsten Ausdruck erkannt, in dem Funktionswert einen Ausdruck, der sich erst auf diese Erscheinung als Raum-

wert bezieht. Es kann deshalb von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.

Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen.

Es ist dies für die bildende Kunst von großer Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und frägt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er frägt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so gewonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als getan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.

Für den Eindruck sprechen aber noch ganz andere Momente mit, wie wir früher gesehen haben, und deshalb fängt die eigentliche künstlerische Wirkung erst an, wenn die Ausdrucksvorstellung der Geste durch die Bedingungen

der Eindrucksanforderungen geläutert worden ist. Bei diesem Prozeß wird es sich zeigen, daß eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind, andere müssen so umgeordnet werden, daß sie den Anforderungen der Reliefanschauung entsprechen. Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, daß diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat, und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird. So vieles, was als Neuerung und Originalität auftritt, beruht nur auf dieser Abwesenheit der künstlerischen Gestaltung.

So hat sich z. B. seit Canova eine Art der Vereinigung von Architektur und Plastik immer mehr und mehr ausgebildet, auf welche ich hier näher eingehen muß.

Canova fing an, Grabmäler derart zu gestalten, daß er eine Reliefarchitektur an einer Wand anbrachte und davor runde Figuren stellte, welche der Architektur gegenüber handelnd auftreten, indem sie in die Grabespforte hineinziehen.

Die Grundvorstellung ist also eine Bildvorstellung: Figuren mit einem architektonischen Hintergrund, und sie kann als ein Ganzes nur als Relief dargestellt werden. Dann müßte die Einheitsfläche vornen liegen, auch wenn die Figuren so hoch behandelt sind, daß sie rund

werden, wie bei Giebelfiguren etc., und die Architektur müßte als Teil der Reliefdarstellung wirken. Das Ganze müßte alsdann womöglich eine architektonische Einrahmung erhalten, damit das Relief als Vertiefung und nicht auf die Wand aufgesetzt erscheint.

So gestaltet hätte die Vorstellung den richtigen künstlerischen Ausdruck erhalten, wäre aber dann als Gattung auch nichts Neues gewesen.

Da Canova aber die Architektur von den Figuren ganz getrennt hat, so wirkt die Architektur als Monument für sich und die Figuren als davor gesetzt und als Raumeindruck nicht dazu gehörig. Es gehören die Figuren mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal; sie sind hinaufgestiegen. Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein Gesehenes gestaltet, sondern er wird direkt vorgeführt, — die Figuren sind versteinerte Menschen.

Dieser Realismus hat sich dann bei modernen Monumenten mehr und mehr breit gemacht. Ich erinnere an alle die Standbilder, vor denen solche Menschen von Stein oder Bronze ganz zufällig auf den Stufen kauern, vielleicht den Namen auf das Monument schreiben oder dasselbe bekränzen etc. Es bilden diese Zutaten

einen Uebergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist gänzlich willkürlich. Es könnten gerade so gut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein. Das Neue an solchen Erfindungen ist nur eine künstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachsfiguren und Panoramen gehört.

Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein, d. h. entweder übernimmt die Plastik die Rolle von Füllungen oder Krönungen eines architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben, oder die Architektur ist ein bloß dienendes Glied für die Plastik, dient als Sockel etc. Architektur und Plastik können sich aber nicht gegenüberstehen als Bestandteile einer Handlung, eines Vorganges. Alsdann kann nur die Gesamtvorstellung, also der einheitliche Raum, von dem Architektur und Plastik je einen Teil ausmachen, der Gegenstand der Darstellung sein, d. h. eine vollständige Bildvorstellung, die plastisch nur als Relief zu geben ist.

Eine Verirrung, welche zu einer ähnlichen Wirklichkeitswirkung geführt hat, kennen wir in der antiken Gruppe in Neapel, der farnesischen Stiergruppe. Auch dort ist es nur die Handlung, der Vorgang, welcher die plastischen Teile zusammenhält, nicht der Eindruck einer ge-

schlossenen Raumeinheit. Auch da wäre die künstlerische Form für den gewünschten Inhalt eine Reliefdarstellung gewesen. Bei der runden Gruppe wird der dazwischen liegende Luftkörper nicht mehr durch die plastische Darstellung zu einem ideellen Raum umgeschaffen, sondern er tritt als realer Luftraum in Beziehung zu den zerstreuten plastischen Figuren und läßt sich ebenfalls als versteinerte Menschen oder als lebendes Bild erscheinen. — Eine Gruppe im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht, sondern muß ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet.

Wenn wir in unserer Zeit so häufig die Beobachtung machen, daß Vorstellungen eines Vorgangs, anstatt in Reliefdarstellung ihren natürlichen Ausdruck zu finden, barbarischer Weise als Rundplastik zur Darstellung kommen, so hängt das zum Teil damit zusammen, daß zu Reliefdarstellungen fast gar keine Gelegenheit mehr gegeben ist. Denken wir an die vielen Denkmäler, an Kirchenwände oder andere Bauten sich anlehnend, an die Tempel, Triumphbögen etc., wie sie frühere Zeiten zeigen, so ist diese Plastik viel reicher als die freistehende Rundplastik. Heutzutage ist diese ganze Plastik

nahezu ausgestorben, und unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen. Diese unglücklichen Monumente sind fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer seine Phantasie ausleben darf, und indem er seine Idee nicht opfern will, kommt er zu einer künstlerisch unmöglichen Form. Dieses Uebel ist wohl mit dem Umstande zuzuschreiben, daß die künstlerische Form für eine solche Aufgabe von Laien, den sogenannten Komitees, vorgeschrieben wird, während gerade in dieser Gestaltung die wichtigste Arbeit des Künstlers gesehen werden müßte. Es ist das ein unglaublicher Zustand. Was würde man sagen, wenn einem Dichter oder Musiker nur *eine* Form für die künstlerische Konzeption vorgeschrieben würde und man ihm nur erlaubte, in die vorgeschriebenen Szenen sogenannte Motive einzufügen! — Welche unsägliche Armut, welch ewiges Einerlei zeigen deshalb die heutigen Monumente! Wenn man die Anzahl von Standbildern, die in den letzten 20 Jahren in Europa entstanden sind, nebeneinanderstellen würde — welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolierten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder Anschluß an Architektur, an irgend eine Situation ver-

boten ist, wie in Einzelhaft verbannt — die reine Sträflingsarbeit! —

Das, was aber der Kunst immer neues Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation. Die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze. Fehlt diese natürliche Anknüpfung, so sucht man das Neue in sogenannten neuen künstlerischen Gesetzen und läßt zwei mal zwei fünf werden. Wie kann aber von einem Unterschiede der Situation die Rede sein, wenn die Plastik nur als Rundplastik im leeren Raum, auf der Mitte eines Platzes vorkommen darf, da wo sie nie stehen sollte, weil alle Richtungen gleichwertig sind, es kein vornen und hinten gibt, und die Situation der Bildwirkung der Plastik möglichst entgegenarbeitet; der Beschauer kreist um das Standbild herum und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuß sein kann.

Was aber ist Schuld an diesem Aberglauben von der Mitte eines Platzes? Wiederum die unentwickelte Vorstellung, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt und damit das Gefühl von organischer Symmetrie verbindet. Sie faßt ihn als ein an sich

Existierendes auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt werden muß.

Die Auffassung der Natur, die die Wahrheit nur in der Form als Ausdruck von Funktionswerten sieht, führt dann auch zu dem falschen Begriff von Richtigkeit, der heutzutage der Kunst gegenüber eine so große Rolle spielt.

Aus dem früher Gesagten ist es klar, daß diese Richtigkeit sich auf den eigentlichen künstlerischen Gestaltungsprozeß gar nicht bezieht, sondern nur auf die Natur als Darstellungsobjekt. Die Kunstentwicklung hat deshalb nie mit dieser Richtigkeit begonnen, sondern mit der Gestaltung der Form als Raumwert, und erst allmählich hat sich die Form als Funktionswert ausgebildet und ist sozusagen hineingewachsen. Alle ihre Entwickelungsstadien treten also nur innerhalb der künstlerischen Gestaltung als ein sich entwickelnder Faktor auf und machen sich nur als solcher dabei geltend. Selbständig und losgelöst von dem künstlerischen Gestaltungsprozeß ist diese Richtigkeit dabei gar nicht in Frage, und sie tritt nur als Richtigkeit einer künstlerischen Wirkungsform auf, nicht an sich. Drehen wir

aber den Entwicklungsgang um, und verlangen wir in erster Linie die Richtigkeit der Form als Funktionswert, bevor eine künstlerische Gestaltung beginnen darf, so wird damit eine Auffassung der Natur und ein Vorstellungsbesitz selbständig großgezogen, welche für die künstlerische Verwertung unbrauchbar sind, weil der künstlerische Gesichtspunkt nicht von vornherein bei ihrer Entwickelung mitgewirkt hat. Heutzutage nimmt der Bildungsgang meist diesen Weg, und dies erklärt die viel gehörte Klage der Künstler, daß sie für die künstlerische Tätigkeit erst alles das verlernen müssen, was sie auf den Akademien sich erworben haben.

Die Auffassung der Erscheinung als Raum- und Funktionswert ist auch für die Auffassung der architektonischen Gestaltung klärend.

Unser Verhältnis zum Raum findet in der Architektur seinen direkten Ausdruck, indem an Stelle der Vorstellung von bloßer Bewegungsmöglichkeit im Raum ein bestimmtes Raumgefühl erweckt wird, und indem an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen ein Raum derart gegliedert wird, daß wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind. Wie bei der plastischen Gestaltung werden Bewegungs-

vorstellungen erweckt, welche als Gesichtseindruck zu ihrer Wirkungseinheit gelangen sollen. Der Raum selbst, im Sinne der Daseinsform, geht in eine Wirkungsform für das Auge über.

Andererseits wird durch die Funktionsvorstellungen, wie die des Tragens und Liegens, die Masse als eine agierende empfunden und dadurch lebendig. Diese Funktionsvorstellungen sind an gewisse Wirkungsforderungen gebunden und werden zu bestimmten Verhältniswerten erst innerhalb des Wirkungsganzen als Raumbild. Die Funktionsvorstellungen allein führen deshalb auch hier zu keiner künstlerischen Form, sondern stellen nur einen zu formenden Inhalt dar. Die eigentlich künstlerische d. h. raumgestaltende Tätigkeit ist auch hier unabhängig von den Funktionsvorstellungen, während umgekehrt die Funktionsvorstellung erst innerhalb eines bestimmten Wirkungsganzen als Raumwert sich zu bestimmter Form entwickeln kann und zu Bauformen, wie die Säule, Gesimse etc. führt.

---

Vergleichen wir nach all diesem die frühere Zeit mit der unsrigen, so ist es eine zweifellose Tatsache, daß die Logik der anschaulichen Vorstellungen weit höher entwickelt war, und

daß darin das Uebergewicht der früheren Zeit in der bildenden Kunst begründet ist.

In Zeiten einer ungestörten Kunstentwickelung folgt der natürliche Vorstellungstrieb den gesetzmäßigen Bahnen unserer Organisation, und der Künstler wird sich dieser natürlichen Gesetzmäßigkeit nur insofern bewußt, als er es für selbstverständlich hält, logisch zu sein und dem natürlichen Trieb Ausdruck zu geben; der geistige Bann, unter dem er denkt, ist der des künstlerischen Naturgesetzes. Zwischen Vorstellung und Wahrnehmung besteht noch keine Kluft, er nimmt für und mit der Vorstellung wahr, und eine Wahrnehmung aus anderen Gesichtspunkten ist ihm unbekannt. Wie in der Kindheit wird die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung. Andere Zeiten sind deshalb unkünstlerisch, weil dieser Bann zerstört ist und falsche Interessen und Gesichtspunkte den natürlichen künstlerischen Trieb beirren, aus seinen Bahnen lenken. Bedenken wir, daß die künstlerische Vorstellung im Grunde nichts weiter ist, als die natürliche Weiterentwicklung der Vorstellungsarbeit, die jeder Mensch in der ersten Kindheit vollzieht, und daß es gerade die Kindheit ist, wo die Phantasie und das Augenleben am lebendigsten sind, so läßt sich begreifen, welch jähen Abschluß diese Vorstellungsarbeit mit dem Eintritt in die

Schule erfährt. Die wertvolle Jugendzeit wird auf Tätigkeiten und Disziplinen verwandt, die der Kunst feindlich sind, und erst als erwachsener Mensch darf der Künstler wieder an die Kräfte und die Arbeit denken, die ihm als Kind ein lebendiger selbstverständlicher Besitz und eine selbstverständliche Lust waren. Wie viele haben sich dann das natürliche Ausdrucksbedürfnis bewahrt, den natürlichen Trieb? Bei den meisten ist nur das Instrument erhalten, und sie wissen nicht mehr, wozu und wie es zu brauchen. Auf was für Abwege gerät da der Wille, wo nur der natürliche Instinkt leiten sollte.

Will man die Kunst von diesen feindlichen Einflüssen befreien, und soll sie nicht zum Spielball der zufälligen Einwirkungen werden, so kann das nur dadurch geschehen, daß man den natürlichen Inhalt des künstlerischen Triebes zum Bewußtsein bringt.

Die historische Betrachtungsweise hat dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel in den Kunstäußerungen in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluß der persönlichen Eigenschaften der verschiedenen Individuen, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten. Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor allem um die Beziehung zum Persönlichen und

zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaß für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert. Es kommt mir das vor, als hätte ein Gärtner seine Pflanzen durch darüber gedeckte Glasglocken in lauter verschiedenen Formen wachsen lassen und als wollte man sich nun mit diesen verschiedenen Formen allein abgeben und vergäße darüber ganz, daß es doch die Pflanzen selber sind mit ihren inneren Lebenstrieben und ihren eigenen Lebensgesetzen, auf die es ankommt und über deren Wert und Echtheit jene äußerlichen Verschiedenheiten gar keinen Aufschluß geben. So sehen wir denn in den Kunstzeiten auch alle Künstler von dem gemeinsamen Trieb beseelt, für den Lebensinhalt die gesetzmäßige Form immer mehr zu klären und ein immer objektiveres und zusammenfassenderes Bild der Natur zu schaffen. Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet. Das heißt, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt,

eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichtun, die persönliche Kaprize, sind immer nur ein Zeichen, daß das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat.

Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnestätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.

## VII.

## Bildhauerei in Stein.

Man kann sich denken, daß das Material, welches dem Künstler bei der Darstellung dient, auf die Methode des Arbeitsganges Einfluß nimmt, und daß es nicht ohne Bedeutung sein kann, ob der Verlauf des Arbeitsganges dem der Vorstellungsweise analog ist oder widerstrebend. Ist das letztere der Fall, so treibt die mechanische Arbeit nach anderer Richtung als die Vorstellung, und das Hindernis muß entweder überwunden werden, oder aber das natürliche Vorstellungsbedürfnis leidet und entartet unter dem Einflusse des Darstellungsprozesses.

Läßt sich das Material so an, daß der Künstler

seinem Vorstellungsbedürfnis gemäß in seiner Darstellung fortschreiten kann, und daß es Bedingungen stellt, welche den Bedingungen unserer Vorstellungsentwickelung entsprechen, so wirkt der Darstellungsprozeß an sich heilsam und fördernd auf die einheitliche Vorstellung, läßt sie erstarken und weist naturgemäß immer auf die elementaren künstlerischen Probleme hin.

Einen solchen Darstellungsprozeß bietet das freie Heraushauen aus dem Stein, und es scheint mir deshalb geboten, darauf näher einzugehen.

Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte. Wir müssen sie als eine Belebung der Fläche auffassen. Auch bei der ersten Rundplastik beschreibt sie noch einen einheitlichen Raum. So haben die alten Aegypter aus einfachen Steinwürfeln kauernde Figuren gemeißelt, wobei die Steinwandungen vollständig erhalten bleiben, aber zu Gliedern einer kauernden Figur geworden sind. In derselben Weise, wie wir aus gewisser Entfernung einen Steinwürfel für einen kauernden Menschen halten können hat sich der Steinwürfel wirklich in eine Figur umgewandelt. Der Stein verliert damit seine Gegenständlichkeit in der Vorstellung, existiert aber im stillen als Gesamtform der Figur fort. Das Auge empfindet diese Raumeinheit, wie bei der Zeichnung die

einheitliche Bild- oder Sehfläche. Und wie durch die Phantasie aus dem einfachen Steinwürfel eine Figur entstanden ist, so führt die Figur beim Beschauer wiederum zur einfachsten Sehempfindung zurück. Für solche plastische Bilder wurde der Stein zuerst in einer einfachen Gesamtform zugehauen, und alsdann diese Gesamtform je nach dem figürlichen Bilde modifiziert.

Da die Architektur solche einfache geometrische Körper als Bauglieder schafft, und diese sich alsdann plastisch belebt haben, so sind durch den oben geschilderten Prozeß viele plastische Schöpfungen entstanden, deren einfache Gesamtform von der Skulptur eingehalten werden mußte, und die deshalb auch zuerst in Stein gehauen wurden. Solche Skulptur hat nicht nur als architektonischer Teil ihre Bedeutung, sondern besitzt für den rein plastischen Gesichtspunkt ein bedeutsames Moment. Die plastische Vorstellung blieb gebunden in einer einfachen, verständlichen Raumeinheit, wodurch ihr fürs Auge die Einheit und Ruhe gesichert war. Somit hatte die Architektur einen sehr gesunden Einfluß auf die plastische Vorstellung.

Es ist nun leicht zu begreifen, daß mit der Zeit sich die Skulptur von diesem direkt architektonischen Zwecke frei machte. Damit fiel

aber auch der Zwang der geschlossenen, regelmäßigen Gesamtform fort. Eine solche Gesamtform, die an und für sich ihren gegenständlichen Sinn hatte und als solche zuerst angehauen werden konnte, gab es nun nicht. Wenn auch die frei bewegte Figur als in einem Gesamtraume enthalten zu denken ist, so ist es doch unmöglich, von vornherein festzustellen, wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, da das dreidimensionale Verhältnis der verschiedenen Ansichten untereinander im voraus nicht zu bestimmen ist. Deshalb ist ein vorläufiges Anhauen einer Gesamtform nicht möglich.

Es läßt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die anderen als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zugrunde zu legen und von dieser auszugehen.

Es wird nun vorerst nötig sein, dies Bild auf die Hauptfläche des Steins aufzuzeichnen. Diese aber werde ich möglichst eben wählen, damit sie mich nur als ideelle Fläche und nicht als etwas schon Geformtes anmute. Indem ich das Bild in die Fläche hineinphantasiere, bin ich imstande, mir diese Fläche nach Belieben mit Formvorstellung zu erfüllen. Dabei küm-

mere ich mich nur insoweit um das Tiefenvolumen des Steins, als ich berechnen muß, daß meine Figur darin Platz findet. Ich bin jetzt in derselben Lage, als wollte ich ein Relief beginnen, und da es in der Natur des Bedürfnisses liegt, das Bild schon jetzt zu fixieren, und nicht erst für spätere Stadien der Arbeit seine Deutlichkeit aufzusparen, so wird aus diesem Bedürfnis in meiner Phantasie eine Figur entstehen, die sich durch ihre Hauptmassen schon in dieser Fläche deutlich kennzeichnet. Denn ist sie schon da kenntlich, so habe ich damit für den ganzen Verlauf der Arbeit und für die anderen Standpunkte einen festen Grund gelegt. Auf diese Weise werde ich dazu gelangen, mir eine Figur vorzustellen, die auch als Relieffigur bestehen könnte, d. h. sich als solche vollständig aussprechen würde. Damit muß ich mir vorstellen, was in die erste Schicht zu stehen kommt, und was in eine spätere fällt. Um von vornherein diese Höhenpunkte der ersten Schicht in ein klares zeichnerisches oder zweidimensionales Verhältnis bringen zu können, werde ich das Bild so fassen, daß mehrere Hauptpunkte gleich in die erste Schicht fallen, wie z. B. der Kopf, eine Hand, ein Knie etc., je nach der Stellung. Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowohl von der Steinfläche das außerhalb der Konturen Liegende

entferne, als auch im Inneren die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmaß, welches der runden Figur zukommt, zu achten. Mir ist das nur möglich, indem ich mein Augengefühl dadurch unterstütze, daß ich die freigewordenen Formen auch von der Seitenansicht beobachte, wodurch ich die Tiefenmaße als Flächenmaße kontrollieren kann. Da dies vorderhand nur sehr ungenügend möglich ist, so wird meine Arbeit immer mehr den Charakter des Reliefs tragen und immer mehr nach Maßgabe des Augenbedürfnisses für Tiefenbewegung oder für Schatten und Licht fortrücken. Dadurch wird das schlecht kontrollierbare materielle Tiefenmaß, wie es den Formen zukommt, nur ganz allmählich entstehen. Man kann deshalb sagen, daß alle Tiefenmaße der materiellen Form eine Neigung dazu haben, nur als Relieftiefenmaße zunächst zu existieren. Das Auslösen des Bildes geschieht also beständig nur nach dem Augenbedürfnis, und die Phantasie, die dabei tätig, ist stets eine schauende, wie von einem fernen Standpunkt. Es wird sich von selber ergeben, daß das Bild in jedem Stadium ein einheitliches ist, und zwar in dem Sinne einheitlich, als es eine Flächengemeinschaft hat, und die Einheit einer Sehgemeinschaft von einem Standpunkte aus trägt, während es eine reale Ein-

heit, als materielle Form, für die verschiedenen Standpunkte noch gar nicht gewonnen hat.

Bei diesen ersten Stadien der Arbeit wird es natürlich von der Erfahrung und der Meisterschaft des Künstlers abhängen, ob er in vielen Etappen vorrückt, um das Tiefenmaß der materiellen Form zu erreichen oder in wenigen. Im ersten Fall wird er ganz allmählich in den Marmorschichten, wie sie aufeinander folgen, fortschreiten und damit die Flächenvorstellungen wie sie immer neu hintereinander entstehen, absolvieren; im zweiten Fall von vornherein die Tiefenmaße ihrem realen Verhältnis nahe bringen. Er nimmt dann von vornherein einen größeren *Maßstab* der Tiefenbewegung an.

Was aber für den Vorgang wichtig ist und nicht aus dem Auge gelassen werden darf, ist, daß ich immer das zugleich vorstellen und aus dem Stein heraushauen *muß*, was dem Auge zugleich in einer Fläche erscheint. Erst wenn die erste Vorstellungsschicht herausgearbeitet ist, kann ich weiter rücken zu der nächstfolgenden; denn es liegt in der Natur der technischen Bedingungen, daß ich von vorn das Bild vom Steine gleichmäßig befreien muß, bevor ich in die Tiefe gehen kann, da ich sonst lauter Löcher erhalten würde, die das Meißeln verhindern und zu keiner Deutlichkeit des Bildes führen.

Diesen Vorgang der fortschreitenden Marmorarbeit beschreibt Michel Angelo bezeichnend, indem er sagt: Man müsse sich das Bild wie im Wasser liegend denken, welches man allmählich immer mehr abläßt, so daß die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt.

Es ergibt sich also für das Auge eine durch die Art der Vorstellung gebundene Form, deren Wesen darin liegt, daß die Einzelformen je als Teile derselben Flächenschichten gedacht sind. Die Einzelformen erhalten dadurch eine bloß für das Auge existierende Zusammengehörigkeit oder Einheit, die ihnen aus organischen Gründen nicht zukommt. Diese *stille Zusammengehörigkeit* wird für den natürlichen Vorgang der Wahrnehmung beim Beschauer von der größten Bedeutung, da sie das Bild etappenmäßig unter bestimmter Sonderung, d. h. in einfachen großen Flächenmassen uns zuführt. Diese stille Zusammengehörigkeit ist, wie wir schon wissen, die künstlerische Form- oder Raumvorstellung, weil sie das Bild in eine für das Auge zweckmäßige und für die Vorstellung gegliederte Form gebracht hat.

Dieser Zwang wird noch deutlicher erscheinen, wenn man den Vorgang des Modellierens in Ton dagegenstellt.

Dort baue ich zuerst ein Gerüst auf und

bekleide es mit Ton, bis es mehr und mehr dem Bilde entspricht. Ich gehe also dabei vom Gegenstande allein aus und entwickle ihn allmählich nach außen und mir entgegen. Da mir von vornherein kein Raumkörper gegenüber steht, sondern ich ihn erst allmählich erzeuge, und zwar nur insoweit, als ihn das Bild selber einnimmt, so gehe ich nicht von einer allgemeinen, sondern nur von einer gegenständlichen Raumvorstellung aus. Ferner, da ich den Ton rings um das Gerüste aufbaue, so bewege ich mich in meiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum, d. h. ein bestimmter Standpunkt dem Gegenstande gegenüber ist mir von seiten der Manipulation nicht gegeben, noch erzwungen. Im Gegenteil, sie hebt diese Notwendigkeit auf.

Der Vorstellungsakt dieser Manipulation fußt und beharrt stets auf der realen Gegenständlichkeit des Bildes, auf der gegebenen Naturform, die sie rund nach allen Seiten hin darstellt, führt aber nicht zu einer außerhalb des Naturgegenstandes liegenden Gliederung oder Raumvorstellung.

Wenn wir bedenken, daß unsere Phantasie mit dem Darstellungsakt sich formt, so läßt sich leicht erkennen, wie verschieden das freie Aushauen aus dem Stein auf die Phantasie wirken muß, im Gegensatz zum Modellieren

in Ton. Es ist klar, daß ich hier nur von dem Zwange spreche, den die Manipulation ausübt, nicht von einer *Unmöglichkeit,* auch beim Modellieren eine allgemeine Raumvorstellung sich durch die Illusion zu bilden. Es ist aber beim Modellieren die Illusion nötig, während beim Steinarbeiten der Stein die Raumvorstellung wirklich real vor uns hinstellt.

Da beim Steinarbeiten die Anlage der großen Massen in der Fläche dem Ausarbeiten des Details vorhergehen muß, so zwingt mich das natürliche Bedürfnis, in diesen Massen schon das Bild erkenntlich vorzustellen oder vielmehr ich gelange zu einem Bilde, welches sich in den großen Massen schon entschieden und ausdrucksvoll darstellt. Die Arbeit verlangt also ein Bild in großen Zügen. Dabei ist es wichtig, daß der Rest des Bildes stets noch in der Masse des Steines ruht, also in einem positiven Raum, gleichsam wie im allgemeinen Elemente oder wie im Dunkeln, damit für die Phantasie das Gefühl der Möglichkeit gegeben ist für ein weiteres Vorhandensein von Form. Die Vorstellung verbleibt in dem natürlichen Zustand, wie der Natur gegenüber, wo z. B. ein Teil des Bildes beleuchtet, der andere im Dunkeln und unkenntlich ist.

Beim Modellieren in Ton ist das ganz anders; dort fehlt positiv im Raum, was nicht modelliert

ist, es existiert außer dem modellierten kein allgemeiner Ton-Raum. Das Modellierte tritt außerdem in Gegensatz zu der Luft und dem wirklichen realen Raum, so daß das unfertige Tonbild dadurch noch mehr Positivität erhält, d. h. als fertiges Bild auftritt. Der Phantasie wird dadurch das Unfertige als Fertiges vorgesetzt. Beim Stein tritt das unfertige Bild immer nur im Gegensatz zum Steine auf — zu einem ungeformten Element, aus welchem das Unfertige als ein Gewachsenes hervordämmert, weshalb die Fortsetzung seines Wachstums uns als natürliche Zukunft anmutet. Das Bild gestaltet sich aus dem Raume selber weiter und wirkt nur immer relativ fertig zum Steinhintergrund.

Um die Phantasie während der Arbeit in diesem Zustand zu erhalten, ist es wichtig, beim Steinhauen möglichst lang sich den Steinhintergrund zu bewahren.

Je meisterhafter der Steinprozeß sich entwickelt, desto entschiedener, d. h. endgültiger, wird immer das sein müssen, was aus dem Stein als Form an die Oberfläche tritt. Der natürliche Drang verlangt es, möglichst rasch aus dem allgemeinen Nebel-Raum positive Form hervortreten zu lassen, weil diese dann wiederum klarere Bedingungen für die weiteren Formen stellt, und das Bild dadurch rasch in voller Klarheit zutage tritt. Hierin liegt der Zwang

zu einer sehr klaren positiven Vorstellung der Gegenstandsform.

Die Gesamtformen, die ich im Steine anfangs gebe, müssen, wie schon gesagt, derart vorgestellt sein, daß sie die Einzelformen enthalten. Letztere treten von vornherein insoweit an die Oberfläche, als sie für die Gesamtform von Einfluß sind. Wir haben früher erkannt, daß bei einer gegebenen Stellung es Einzelformen gibt, die mehr bloß eine Bereicherung der Gesamtform ausmachen, während es andere gibt, die selber ein sprechender Teil der Gesamtform sind. Das heißt mit anderen Worten: Die ersteren einigen sich auf die Entfernung, die letzteren bleiben als Kontrast zu ihnen bestehen. Bei der Anlage der Gesamtform müssen in der Vorstellung die Rollen, die die Einzelformen spielen, schon vollständig geklärt sein, und zwar nach dem Gesichtspunkte der Wirkung als Fernbild. In diesem Sinne wird also die Gegenstandsvorstellung des Bildes immer bezogen auf die Gesichtsvorstellung, die ich von meinem Standpunkte aus von dem Bilde haben kann. Der Verlauf der Manipulation zwingt mich zu dieser Vorstellungsart, da ich mit dem Einfachen anfangen muß und nicht alles zugleich machen kann. Je entwickelter diese Tätigkeit ist, desto präzisere Gegenstandsvorstellung wird in einfache oder

zusammengehörige Gesichtsvorstellung umgesetzt, und ist dies Können sehr gesteigert, so wird mit immer einfacheren aber desto präziseren Formen das Bild von vornherein entstehen, oder vielmehr das Bild der Vorstellung besteht schon aus *lauter* einfachen aber präzisen Gesichtsvorstellungen.

Indem die Figur, als Bildeindruck gefaßt, auf diese Weise in die Tiefe fortschreitet, ergeben sich dann auch die Seitenansichten und zuletzt die Rückansicht als die notwendigen Konsequenzen.

Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, daß der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muß und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt.

Beim Modellieren hingegen werden in erster Linie die Bewegungsvorstellungen einmal zur Darstellung gebracht, dann erst zeigt sich, wie sie wirken als Gesichtseindruck. Der Gesichtseindruck spielt dann nur der Kritiker, er macht seinen Einfluß nicht schon in der Vorstellung geltend. Ist aber ein Dargestelltes vorhanden, so wird es als Reales ein Feind der Vorstellung. Muß ich dieses Reale umändern, um es zu einer klaren Gesichtsvorstellung zu gestalten, so ist dieses schwerer, als eine ausgereifte Vorstellung darzustellen.

Das Modellieren in Ton hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Einzelkenntnis der Form zu fördern, entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung. Für diese ist ein Darstellungsprozeß günstig, welcher den umgekehrten Weg einschlägt, und, von der Gesichtsvorstellung ausgehend, zur Bewegungsvorstellung führt, also von der Vorstellung, welche durch das Bildwerk im Beschauer erweckt werden soll. Je ausgebildeter und vollendeter die Gesichtsvorstellung ist, desto leichter und einfacher ist die Darstellungsarbeit.

Eine gesunde künstlerische Entwicklung führt dazu, die Vorstellung so sehr zu klären, daß der Darstellungsprozeß und seine materiellen Hindernisse sich immer mehr reduzieren. Die Vorstellung sucht das Bild auf die einfachsten Faktoren zurückzuführen, so daß die Darstellung nur diese zu geben hat. Deshalb ist eine klare, einfache Darstellungsmethode der Beweis einer langen, vorausgegangenen praktischen Erfahrung. Eine solche Methode, ist sie erstanden, zwingt jeden Neuling dazu, seine Vorstellung in diesem Sinne zu bilden und zu klären und auf ihre einfachen Darstellungsmittel zurückzuführen. Mit dem Erlernen des Darstellungsverfahrens bildet sich

notgedrungen seine innere Vorstellung *künstlerisch* aus, *muß* die künstlerische Metamorphose durchmachen. Darin liegt eine große Bedeutung des direkten Herausmeißelns aus dem Stein.

Dagegen hat das Arbeiten in Stein vom Standpunkte des rein technischen Erlernens des Meißelns und die dadurch ermöglichte Ueberarbeitung und sogenannte letzte Ausführung und Behandlungsweise in Stein, mit dem besprochenen inneren Werte des *freien Heraushauens* gar nichts zu schaffen.

Wir haben erkannt, wie diese Methode des Heraushauens aus dem Stein eine Figur derart vom Steinraume befreit, daß dieser materiell verschwunden ist, jedoch für unsere Empfindung als Einheit uns erhalten bleibt, weil die Höhen sich in der Außenfläche einigen und diese noch darstellen. Diese Methode ist also aufs innigste verwachsen mit der künstlerischen Metamorphose der gegenständlichen Vorstellung. Das allgemeine Gesetz oder die unerschütterliche Bedingung der künstlerischen Vorstellung ist die Raumeinheit. Das Bewegliche ist die Gegenstandsvorstellung. Der Reichtum, den die Natur dem Künstler an Gegenstandsvorstellung bietet, ist ein unendlicher, und die Wahl einer Gegenstandsvorstellung wird von der Tauglichkeit abhängig sein, sie als Raumeinheit zu ver-

wenden. Ein Kunstwerk wird deshalb stets eine Kombination dieser zwei Elemente bilden, und die künstlerische Individualität wird sich in der Art der Verbindung charakterisieren.

Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozeß in direkter Beziehung entwickelt hat, ist Michel Angelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm sozusagen ein und dasselbe.

Die möglichste Ausnützung des Steinraumes, eine möglichst geschlossene Gesamterscheinung sind für ihn bezeichnend. Seine Gegenstandsvorstellung erfüllt möglichst kompakt eine Raumeinheit. Es konzentriert möglichst viel Leben und vermeidet möglichst den unbelebten Raum. Je weniger Steinraum wegzuschlagen ist, desto knapper, reichhaltiger, sozusagen nahrhafter für die Phantasie wird der Darstellungsprozeß. Alle weit ausladenden Gesten oder abstehenden Extremitäten werden als Weitläufigkeiten verbannt, und es entstehen, in seiner zusammendrängenden Phantasie, Körperbewegungen, die ohne an Kraft und Energie Einbuße zu erleiden, möglichst wenig Platz einnehmen und möglichst gedrungen am Rumpf den Steinraum kompakt ausfüllen; lauter Drehung und Biegung in den Gelenken.

So entfernt ihn sein starkes, ausgesprochenes Gefühl für eine Art von Raumeinheit von allen üblichen Gesten, weil diese nicht der kürzeste Ausdruck seines Bedürfnisses sein können, und gelangt zu einer Gegenstandsvorstellung, die durch sein künstlerisches Bedürfnis allein erklärt und bedingt ist.

Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er diesem Bedürfnis seine Körperphantasie und es entsteht eine neue Körperwelt. Er zieht aus der Natur eine Fülle von Bewegungen ans Tageslicht, die vorher keine oder wenig Beachtung gefunden hatten. Es steigert sich ein unendliches Lebensgefühl nach dieser Seite, und so zeigen seine Stellungen den größten Reichtum im knappsten Raum. Wir müssen das alles auffassen als ein beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältnis zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung.

Da bei seinen Figuren so vorwiegend dieser eine künstlerische Gesichtspunkt maßgebend ist, so wird für jeden andern Gesichtspunkt seine Bewegungswelt unerklärlich, und diese Isoliertheit und Einsamkeit seiner konsequenten Vorstellungsweise gibt seinen Figuren eine Ferne aller menschlichen Anknüpfung und eine unnahbare Höhe, während sie durch die unglaubliche Direktheit ihres Entstehungspro-

zesses dem Beschauer unendlich nahe gerückt wird.

Bei seinen Figuren wirkt der künstlerische Zusammenhang der Erscheinung so stark, daß die Bewegung, als von einem inneren Vorgang motiviert oder als Ausdruck einer darzustellenden Handlung, für den Beschauer gar nicht mehr in Frage kommt. Damit schwand jedoch die Empfindung für die natürliche Geste, und seine Nachfolger verwandten diese neuen Bewegungsmöglichkeiten wieder im dramatischen Sinn und verfielen in affektierte und übertriebene Ausdrucksgesten.

Daß Michel Angelo und seine Vorgänger dieses Prinzip mit einer gewissen Einseitigkeit so weit verfolgen konnten, hängt damit zusammen, daß ihre Plastik nicht für das Freie berechnet war, sondern für geschlossene Räume. Seine Figuren waren nicht im Gegensatz zum freien Himmel, nicht für große Entfernung gedacht und die Deutlichkeit seiner Bilder hing deshalb nicht mit der Deutlichkeit der Silhouette zusammen.

Bei den Griechen sprach diese Bedingung bedeutend mit und zwang sie zu einer freieren und lockeren Verteilung der Glieder.

Wenn ihre Figuren auch immer in einer klaren Raumeinheit gedacht sind und diese festhalten, so wirkt diese Raumeinheit durch die

lockere Anordnung doch nie als materiell vorhanden, sondern nur als Einheitsempfindung beim Wahrnehmungsakt. Ihre Gegenstandsvorstellung lebt sich zwanglos in der Raumeinheit aus, die gewahrte Natürlichkeit der gegenständlichen Vorstellung erhält durch sie eine verklärte Einheit, und keines der beiden Elemente lastet auf dem anderen.

Denken wir dann wieder an eine Schöpfung wie die Madonna von Michel Angelo in der Mediceerkapelle, so ist auch da auf die zwangloseste Weise der ganze kubische Inhalt als materielle Form so gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung, daß alle Unterschiede, welche Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen, zunichte werden gegenüber den allgemeinen, ewigen Gesetzen, welche die künstlerische Gestaltung bestimmen und bestimmen werden.

# Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. **Térey, Gabriel von,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, zusammengestellt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2.50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3.—

3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2.50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

5. **Zimmermann, Max, G.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrecht's V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5.—

6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5.—

7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6.—

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15.—

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6.—

11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von,** Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3.50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen und 10 Tafeln. ℳ 8.—

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4.—

14. **Schweitzer, Hermann,** Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10.—

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4.—

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

19. **Haendcke, Berthold,** Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2.—

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3.—

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. ℳ 8.—

22. **Toennies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10.—

23. **Weber, Paul** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5.—

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3.—

25. **Bredt, Ernst Wilhelm,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. ℳ 6.—

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. ℳ 3.50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7.—

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. ℳ 4.—

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12.—

33. **Pauli, G.,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. ℳ 35.—

34. **Weigmann, O. A.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12.—

35. **Schmerber, Hugo,** Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6.—

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. ℳ 14.—

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. ℳ 10.—

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. ℳ 10.—

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. ℳ 6.—

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. ℳ 8.—

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

44. **Kautzsch, Rudolf**, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. ℳ 4.—

45. **Bruck, Robert**, Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. ℳ 20.—

46. **Schubert-Soldern, Fortunat von**, Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. ℳ 6.—

47. **Schmidt, Paul**, Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluss auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. ℳ 8.—

48. **Pückler-Limpurg, Graf, S.**, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypien und 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

49. **Baumgarten, Fritz.** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. ℳ 5.—

50. **Röttinger, H.**, Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

51. **Kossmann, B.**, Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. ℳ 4.—

52. **Damrich, Johannes**, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 6.—

53. **Kehrer, Hugo**, Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

54. **Bock, Franz**, Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. ℳ 12.—

55. **Lorenz, Ludwig.** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. ℳ 3.50

56. **Jung, Wilhelm.** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 in den Text gedruckten Abbildungen. ℳ 5.—

57. **Schapire, Rosa.** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. ℳ 2.50

58. **Geisberg, Max.** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. ℳ 22.—

59. **Gramm, Josef.** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abb. im Text. ℳ 6.—

60. **Raspe, Theodor.** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 5.—

*Unter der Presse:*

**Schulze-Colbitz, Otto.** Das Schloss zu Aschaffenburg.

***Weitere Hefte in Vorbereitung.***

**Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

## Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. **Haendcke, B.,** Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. ℳ 3.—

2. **Wolff, Fritz,** Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. ℳ 4.—

3. **Jaeschke, Emil,** Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. ℳ 3.—

4. **Prestel, Jakob,** Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6.—

5. **Pelka, Otto,** Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

8. **Prestel, Jakob,** Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf 2 Blättern. ℳ 4.50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6.—

11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von,** Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. ℳ 15.—

12. **Rothes, Walter,** Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im ersten Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. ℳ 12.—

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Mit 61 Abbildungen. ℳ 6.—

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. ℳ 6.—

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. ℳ 2.50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3.—

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Polifilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abbildungen. ℳ 4.—

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 4.—

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. ℳ 4.—

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. ℳ 20.—

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. ℳ 30.—

27. **Weber, Siegfried.** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. ℳ 12.—

28. **Witting, Felix.** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3.50

29. **Valentiner, W. R.** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

30. **Hasse, C.** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. ℳ 6.—

31. **Schmerber, Hugo.** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

32. **Suida, Wilhelm.** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

33. **Sirén, Osvald.** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. ℳ 20. —

*Unter der Presse:*

**Krücke, Adolf.** Der Nimbus und verwandte Attribute in der altchristlichen Kunst.

**Groote, Maximilian von,** Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst.

***Weitere Hefte in Vorbereitung.***

**Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

# ÜBER KUNST DER NEUZEIT.

**Im Kampfe um die Kunst.** Beiträge zu architektonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. 2.50

Inhalt: Die Sehnsucht nach dem «Neuen». — Stil und Mode. — Monumentalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grabmalskunst. — «La démocratisation du luxe.» — Der Individualismus im Wohnraume. — Der Maler und das Kunstgewerbe. — Vom Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers Werken. — John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung. — Englische Eindrücke.

**Max Klinger als Künstler.** Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band. 1.—

**Maler-Poeten.** Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold Böcklin. — Max Klinger. — Puvis de Chavannes. — Gustave Moreau.

**Die Prae-Raphaeliten.** Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band. 3.20

Inhalt: Ein Wort vom Kritiker. — John Ruskin. — «The Pre-Raphaelite Brotherhood.» — Ford Madox Brown. — William Holman Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der englischen Bewegung. — Schlussbemerkung.

**Symbolische Kunst.** Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — Die Romantik und der Prae-Raphaelismus. — John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

**Modernes Kunstgewerbe.** Von W. Fred. 128 S. VI. Band. 2.50

Inhalt: Das Interieur. — Walter Crane. — C. R. Ashbee. — M. H. Baillie-Scott. — Henri van de Velde. — Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.) — Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique — Tiffany Vater und Sohn.) — Zwei Wiener Baumeister. (Otto Wagner — J. M. Olbrich.)

**Kunst und Handwerk.** Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. 2.50

Inhalt: Malerische Skulptur. — Eugène Carrière. — Das Moreau-Museum. — Moderne Keramik. — «Ein Dokument deutscher Kunst.» — Peter-Behrens. — Hans Christiansen und sein Haus. — Rembrandt und Carl Neumann. — Aphorismen.

**Constantin Meunier.** Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. 31 S. VIII. Bd. 1.—

**Auguste Rodin.** Eine Studie von L. Brieger-Wasservogel. 68 S. IX. Band. 1.50

**Deutsche Maler.** Sechs Porträts von Lothar Brieger-Wasservogel. 110 S. X. Bd. 2.—

Inhalt: Lesser Ury. — Ludwig von Hofmann. — Heinrich Vogeler. — Wilhelm Trübner. — Louis Corinth. — Käthe Münzer.

**Der Kampf um den Stil.** Aussichten und Rückblicke von Benno Ruettenauer. 203 S. XI. Bd. 3.50

Inhalt: Kunst und Religion. — Stilisten der modernen Landschaft. — Ein heimlicher Kaiser. — Wilhelm Trübner. — Bei Auguste Rodin. — Münchener Kunst. — Die Malerei der Gegenwart. — Der Deutsche Künstlerbund. — Die Kunst auf der Gasse. — Vom letzten historischen Stil. — Ein vergessener Aesthetiker. — Eine «neue Aesthetik». — Von hohen Staufen und von niedern Stufen. — Aphorismen.

***Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.***

---

**Formalikonographie** (Detailaufnahmen) der Gefäße auf den Bildern der Anbetung der Könige. Von Walter Stengel.

1. Lieferung 19 Abbildungen auf 5 Lichtdrucktafeln M. —.80
2. Lieferung 14 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln M. 2.—

---

3 2044 029 22

D
70
H642
Hildebrand, Adolf.
Das Problem der Form i
in der Bildenden Kunst; 5th
ed.
68934
ISSUED TO

D
70
.H642.